

Joanna Hobot-Marcinek



## ROZDZIAŁ VI

# Dychotomie – wiek XVI (literatura)

### *Alcabueta* – mateczka rajfurka

Różnych próbowała zawodów; wypada je znać: była praczką, przyrządzała wody pachnące, pasty, wszelkie, do lic bielidła, potrafiła przywrócić utracone dziewictwo, była stręczycielką i po trochu czarownicą. Pierwszy zawód był przykrywką dla innych, schodziły się dziewczki do jej domu, niby to praniem się zajmować, a w rzeczy samej, by nierząd przy niej uprawiać. [...] I wiedziecie, że żadna nie przychodziła bez zapasów: mąki, zboża, dzbanka z winem albo innego jadła, które kradły swym paniom, skrywano u niej co cenniejsze przedmioty. Przyjaźniła się ze studentami, szafarzami i wychowankami nowicjatu, sprzedając im niewinność tych, co jej zawierzyły, ufne w jej umiejętności przywracania dziewictwa, o czym je chętnie zapewniała. Nie zaniedbywała też rozkrzewiać swego rzemiosła; z pomocą wychowanek zwabiała dziewczki najbardziej strzeżone. [...] Głosiła się opiekunką dzieci, chodziła po domach: tu dostała lnu, tam go dała do przędzenia, chciała mieć wszędzie wstęp wolny. Mateczka tu, mateczka tam, tu przychodzi, tam czuwa, wszyscy ją znają. Zaczyna dusza. Mimo tylu zajęć nie opuściła żadnej mszy ani nieszporów; nie ominęła klasztoru mnichów ni mniszek; tam odmawiała modlitwy i knuła zdradę zarazem. [...] Uszkodzone dziewictwo przywracała, jednym za pomocą kawałków pęcherza, innym zeszywając rozdartą cnotę. W małej szafce malowanej miała do tego celu kilka igieł kuśnierskich bardzo misternych i nici jedwabne nawoskowane. Tym

czyniła cuda. Ambasador francuski kupował od niej trzy razy tę samą dziewczę, za każdym razem jako dziewicę<sup>867</sup>.

Powyższa rozbudowana charakterystyka Celestyny – tytułowej bohaterki utworu Fernanda de Rojasa, pada z ust Parmena – służącego, pragnącego przestrzec swego pana Kaliksta przed konszachdami ze starą podstępną rafurką, o której życzliwość ten ostatni zabiega, widząc w niej jedyną osobę, która może zbliżyć go do niedostępnej, a ukochanej Melibei. Parmeno, opisując Celestynę, wylicza przede wszystkim kolejne obszary jej aktywności, portretując ją jako stręczycielkę, promotorkę lubieżności, skrywającą swe prawdziwe intencje pod płaszczykiem pobożności i życzliwości.

Stworzona przez Rojasa postać Celestyny jest tak wyrazista, że przyćmiła swoje literackie poprzedniczki i stała się dla wielu prototypem oraz najdoskonalszym wcieleniem postaci starej kuplerki. Jej dominacji w samym utworze dowodzi fakt, iż pierwotne wersje tytułu *Komedia o Kalikście i Melibei* oraz *Tragikomedia Kaliksta i Melibei*, mające podkreślać intrygę miłosną i rolę nieszczęśliwych kochanków oraz satyryczno-komiczną i zarazem tragiczną wymowę dzieła, zastąpione zostały imieniem, będącej motorem wydarzeń, protagonistki<sup>868</sup>.

Kim zatem jest tytułowa bohaterka dzieła przełomu hiszpańskiego średniowiecza i renesansu, dzieła nazywanego matką dramatu hiszpańskiego oraz „blaskiem wyprzedzającym światło”<sup>869</sup>? Kim jest ta, której imię stało się imieniem znaczącym i utrwaliło w świadomości zbiorowej oraz zagościło na stałe tak w hiszpańskiej literaturze, jak i ikonografii następnych wieków?

Zanim padną odpowiedzi na powyższe pytania, warto jeszcze przypomnieć, że Celestyna, *alcahueta* – stręczycielka, bywa także określana wywodzącym się z arabskiego słowem *trujimán*, które na dworze otomańskim było nazwą funkcji i tytułem oficjalnego sułtańskiego tłumacza, a które anglojęzyczni badacze tłumaczą jako *go-between*, podkreślając predyspozycję tej postaci do mediacji, do niezbyt uczciwego, przynoszącego korzyści przede wszystkim jej samej, pośredniczenia pomiędzy ludźmi. Samo imię Celestyny stało się też źródłem inspiracji słowotwórczych dla hiszpańskiego języka potocznego, dając początek rzeczownikom takim jak: *celestina/celestino*, będącym nazwami własnymi przebiegłych i podstępnych osób obojga

<sup>867</sup> F. de Rojas, *Celestyna*, przeł. K. Zawadowski, Warszawa 1962, s. 44–45.

<sup>868</sup> Por. C. Marrodán Casas, *Celestyna, czyli wszystko, co ludzkie*, s. 4, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_12/53588/celestyna\\_teatr\\_polski\\_warszawa\\_1979.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53588/celestyna_teatr_polski_warszawa_1979.pdf) [dostęp: 1.06.2016].

<sup>869</sup> Zob. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_01/34457/celestyna\\_teatr\\_powszechny\\_lodz\\_1956.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34457/celestyna_teatr_powszechny_lodz_1956.pdf). Tak nazwał Celestynę de Lavigne w swych *Essai historique sur la Celestine*.

płci, trudniących się pośrednictwem we wszelkich – zwłaszcza tych nie do końca uczciwych – sprawach. Co więcej, w całym hiszpańskojęzycznym świecie samą czynność pośredniczenia zaczęto wyrażać za pomocą czasownika *celestinear*, również wywodzącego się od wspomnianej wyżej postaci, będącej – jak zostało to już nadmienione – prototypem starej kuplerki<sup>870</sup>.

W utworze Rojasa oficjalnie egzystuje ona na obrzeżach społeczności, choć w istocie znajduje się w samym jej centrum. Realną oznaką społecznej marginalizacji jest już sama lokalizacja jej domostwa, znajdującego się na obrzeżach miasta, pozwalająca na swobodne prowadzenie domu schadzek oraz paserskiego interesu. Co paradoksalne, mimo owego społecznego wykluczenia, symbolizowanego przez podmiejskie położenie jej domu, Celestyna jest obecna na wszystkich nabożeństwach, zabawach, festynach, biesiadach, pogrzebach i we wszystkich miejscach, w których spotykają się ludzie. Jest niezbędną pośredniczką w miłości oraz wszelkich czystych i nieczystych interesach. Jest także niestroniącą od wina czarownicą, paserką i zielarką, a nade wszystko kimś, przed kim szanowani i bogaci obywatele bez obaw odkryć mogą ciemne strony swych osobowości.

Według początkowo niezyczliwego Celestynie Parmena jest ona osobą wyzutą z przyzwoitości i pozbawioną wstydu, reagującą ze spokojnym i „jasnym obliczem” na miano „starej kurwy”, a nawet chlubiącą się tym mianem. Hiperbolizując zasięg złej sławy bohaterki, służący Kaliksta obrazowo stwierdza, że nie tylko wszyscy ludzie „znają ją pod tym imieniem”, ale i zwierzęta, toteż „gdy przechodzi [ona – przyp. J.H.-M.] obok psa, ten wyszczekuje jej imię, [...] a bydło na jej widok ryczy z ukontentowania: *Stara kurwa*”<sup>871</sup>. Zaskakujący wydaje się zatem fakt, że Celestyna, na którą z obrzydzeniem i wyższością spoglądają „porządni obywatele”, bywa też nazywana dobrą duszą i mateczką. Zwą ją tak ci, którzy pragną się jej przypodobać, albowiem – tak jak Kalikst – potrzebują jej usług bądź też – jak Melibea – naiwnie ulegają stwarzanym przez nią pozorom.

Obrzucana najbardziej obraźliwymi epitetami przebiegła rajfurka, która deprawuje młode kobiety i pomaga zaspokoić pragnienia mężczyzn, ustalając cennik usług „według stopnia zamożności majątkowej klienta i [...] stopnia obowiązującej dyskrekcji”<sup>872</sup>, jest zatem postacią tyleż pogardzaną, co

---

<sup>870</sup> E.M. Gerli, *Celestina, Mistress of Desire*, w: tegoż, *Celestina and the Ends of Desire*, Toronto–Buffalo–London 2011, s. 39.

<sup>871</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 43–44.

<sup>872</sup> S. Skwarczyńska, „*Celestyna*” w koncepcji poetyckiej Rojasa, „*Twórczość*” 10 (1947), s. 37, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_01/34475/celestyna\\_teatr\\_jaracza\\_olsztyn\\_1964.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34475/celestyna_teatr_jaracza_olsztyn_1964.pdf) [dostęp: 1.02.2016].

niezbędną; niezbędną wytwornym młodzieńcom, wysoko postawionym duchownym i urzędnikom, gdyż posiada – jak mówi młody Kalikst – lek na ich choroby, którymi są niedozwolona miłość i zakazana chuć.

Uczynienie główną bohaterką utworu lubieżnej rajfurki było w roku 1499 rzeczą dość ryzykowną. Zdawał sobie z tego sprawę Fernando Rojas, który do kolejnych wydań utworu dodał list do przyjaciela wyjaśniający motywację autora, którego czystym zamiarem („*limpio motivo*”) miało być udzielenie zakochanym przestrogi po to, aby nie stawali się oni ofiarą niebezpiecznych przygód miłosnych, będących efektem działań podstępnych intrygantek i niewiernych sług. Rojas usprawiedliwiał frywolność swego dzieła względami etycznymi, dowodząc, iż jego wartość tkwi właśnie w tym, że czytelnik może samodzielnie „ze szpetnej łuski [...] wydobyć [...] ziarna nauki moralnej”<sup>873</sup>. Mimo tych wyjaśnień oskarżano twórcę o cynizm i „deptanie świętości”, co bez wątpienia pozostawało także w związku z faktem, że będąca czarnym charakterem Celestyna obnażała ukryte mechanizmy społeczne oraz zakłamanie i wszechobecną hipokryzję wysoko urodzonych.

Siła oburzenia była wprost proporcjonalna do popularności utworu, który czytali wszyscy – od poganiaczy mułów po kardynałów<sup>874</sup> – i o którym Miguel Cervantes napisał: „Byłaby to księga boska, gdyby nie była taka ludzka”<sup>875</sup>. Swe „ludzkie” oblicze oraz ponadczasowość zawdzięcza wspomniane dzieło właśnie Celestynie, wybitnej znawczynie natury ludzkiej, którą badacze literatury i twórcy teatralnych adaptacji uznawali i uznają za postać niezwykle intrygującą i na swój sposób aktualną.

Co interesujące, późniejsze (w tym dwudziestowieczne) interpretacje tej postaci „przykrawały” ją do swych założeń ideologicznych i światopoglądowych, wikłały w coraz to nowsze dyskursy, modyfikując jej znaczenie, a niekiedy nawet manipulując nim<sup>876</sup>, co zdarzyło się pod koniec lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to polscy literaturoznawcy i teatrologowie widzieli w niej przede wszystkim reprezentantkę klasy uciśnionej. I tak oto Stefania Skwarczyńska, autorka artykułu „*Celestyna*”

---

<sup>873</sup> Zob. S. Ciesielska-Borkowska, *La Celestine*, s. 5, [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_01/34457/celestyna\\_teatr\\_powszechny\\_lodz\\_1956.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34457/celestyna_teatr_powszechny_lodz_1956.pdf) [dostęp: 3.11.2016].

<sup>874</sup> Zob. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_01/34475/celestyna\\_teatr\\_jaracza\\_olsztyn\\_1964.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34475/celestyna_teatr_jaracza_olsztyn_1964.pdf).

<sup>875</sup> Słowa Cervantesa, cyt. za: C. Marrodán Casas, dz. cyt.

<sup>876</sup> Zob. refleksje dotyczące sposobów lektury idei oświeceniowych w epokach późniejszych: M. Cieński, *Literatura polskiego oświecenia wobec tradycji i Europy. Studia*, Kraków 2013, s. 34–36.

w koncepcji poetyckiej *Rojasa*, w tytułowej bohaterce upatrywała głównie przedstawicielki klasy nieposiadającej, która w świecie rządzonej przez złoto ma tylko trzy możliwości jego zdobycia: odwołanie się do miłosierdzia klasy posiadającej; służenie panom, związane z wykonywaniem „moralnie poniżających” usług; sprzedaż „wartości o nieuregulowanej cenie”<sup>877</sup>. Tę ostatnią drogę – zdaniem Skwarczyńskiej – wybiera Celestyna, sprytnie manipulując tymi, którzy są gotowi tym więcej zapłacić za zaspokojenie swych żądz, im bardziej muszą się z nimi kryć przed światem.

Marksistowska z ducha interpretacja postaci Celestyny związana jest – jak już wspomniano – z czasem publikacji owego artykułu, który ukazał się w „*Twórczości*” w 1947 roku. Odrzucając terminologię zaczerpniętą z marksistowskiej teorii literatury, warto jednak podkreślić, że Celestyna jest w utworze *Rojasa* tą postacią, która dzięki swej retorycznej biegłości dokonuje niezwykle trafnej krytyki stosunków społecznych panujących w Hiszpanii królów katolickich u schyłku XV wieku, przynoszącego kryzys społeczeństwa feudalnego i kategorii lojalności wobec pana<sup>878</sup>. W rozmowie z Parmenem, z którego matką się przyjaźniła i któremu sama matkowała w dzieciństwie, wypowiada następującą, kryjącą w sobie gorzką prawdę, a dotyczącą losu służących, przestrozę:

[...] pluń na czcze obietnice panów, którzy wysysają wszystko, co się da, ze swych służących, jak pijawka wypija krew, krzywdzą ich, lżą, nie pamiętają ich zasług i odmawiają nagrody. Nieszczęsny, kto się zestarzał w pałacu. A jak to piszą o sadzawce Owczej: na stu chorych, którzy się zanurzali, odzyskiwał zdrowie tylko jeden. Nasi panowie dbają bardziej o siebie niż o swą służbę i nie bez słuszności ich słudzy winni postępować tak samo. Zasługi, poświęcenie i czyny szlachetne to daremny wysiłek, bo każdy z nich przedkłada korzyść własną nad sprawę sług twoich<sup>879</sup>.

Celestyna pouczająca młodego Parmena słowami: „Teraz cierp w służbie swego pana, którego sobie wybrałeś, póki ci nie nastroczę innego. Ale nie służ mu z taką głupią wiernością”<sup>880</sup> jest dla Skwarczyńskiej rzeczniczką warstw wykluczonych, egzystujących we wrogim im oraz niesprawiedliwym dla nich

<sup>877</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 37.

<sup>878</sup> Warto nadmienić, że jest to również czas narodzin nowoczesnej przedsiębiorczości oraz początków ery indywidualizmu.

<sup>879</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 51–52.

<sup>880</sup> Tamże, s. 51.

feudalnym świecie. Jej brak skrupułów wobec bogatych klientów zostaje więc niejako wymuszony uwarunkowaniami bytowymi i społecznymi.

Z kolei współczesny badacz amerykański E. Michael Gerli, autor książki *Celestina and the Ends of Desire*, widzi w Celestynie kobietę zmuszoną radzić sobie w świecie zdominowanym przez dzierżących władzę i bogactwa mężczyzn. W świecie tym, dzięki swym manipulacyjnym zdolnościom, Celestyna prosperuje na tyle dobrze, że – w ślad za Gerlim – można nazwać ją panią ludzkich pragnień i żądz. W oczach jej przeciwników czyni to z niej szamankę, orfickiego maga, kogoś dysponującego ponadnaturalną mocą, pozwalającą spełniać wolę innych. Uzurpowanie sobie przez nią męskich prerogatyw jest symbolizowane przez jej androgeniczny wygląd. W ujęciu amerykańskiego badacza Celestyna jest kimś, kto przekracza normy społeczne narzucone kobietom, zwłaszcza tym w zaawansowanym wieku; przez co uznawana jest przez wielu bądź za niegodną szacunku starą ladacznicę i rajfurkę, bądź za siłę destrukcyjną i złowrogą, parającą się czarostwem wspólniczkę diabła, noszącą – według średniowiecznych wierzeń – jego znamię<sup>881</sup>. O takim postrzeganiu bohaterki przez innych świadczy otwierająca akt IV rozmowa Lukrecji, służącej rodziców Melibei, z jej panią, w której Lukrecja charakteryzuje Celestynę jako staruszkę z blizną na nosie. Owa blizna jest z jednej strony pamiątką po nożu i znakiem awanturniczego stylu życia tej, która „sprzedawała młode dziewczęta opatom i rozwodziła żonatych”<sup>882</sup>, z drugiej zaś szatańską pieczęcią, prowadzącą Celestynę „pod pręgierz jako czarownicę”<sup>883</sup>.

Dla wspomnianej już Stefanii Skwarczyńskiej *Celestyna* jest sformułowanym w języku quasi-ezopowym oskarżeniem wspierającego porządek feudalny Kościoła katolickiego i będącej wytworem mroków średniowiecza Świętej Inkwizycji, której nazwa nie zostaje wprost wymieniona. Niechlubna – zdaniem badaczki – rola Kościoła ujawnia się w historii Klaudyny, matki Parmena, mistrzyni Celestyny w zielarskim, położniczym i kuplerskim fachu<sup>884</sup>.

Celestyna, aresztowana i oskarżona o czary wraz ze swą mentorką, po latach opowiada synowi Klaudyny o jej ostatnich chwilach, wspominając:

Robiła wszystko z wdziękiem: na Boga i moje sumienie, choć była rozpięta na onej drabinie, zdawało się, widząc jej dumę i pewność siebie, że i złamanego grosza nie dałaby za tych, którzy stali na dole<sup>885</sup>.

<sup>881</sup> E.M. Gerli, dz. cyt., s. 40.

<sup>882</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 71.

<sup>883</sup> Tamże.

<sup>884</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 35.

<sup>885</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 104–105.

Dość enigmatycznie, lecz dla siebie współczesnych wystarczająco jasno, opisuje Rojas ustami Celestyny torturę mającą na celu wymuszenie przyznania się do czarostwa, polegającą na rozciągnięciu na drabinie w celu nadwyreżenia mięśni i stawów. Pomna tego, iż sama zapewne ledwie uniknęła takiego losu, Celestyna jest nad wyraz ostrożna w słowach i sądach. Uwagę Parmena, że jego matkę spotkała przewidziana przez Święte Oficjum kara, Celestyna zdecydowanie ucina słowami:

Milcz, głupcze, nic się nie wyznajesz na zwyczajach Kościoła. Cóż ma za znaczenie, czy dokonała tego ręka sprawiedliwości, czy jakaś inna. Nasz proboszcz [...] świadom był tego, skoro przyszedłszy ją pocieszyć, powiedział, że Pismo Święte głosi: „Błogosławieni ci, co znoszą prześladowanie dla sprawiedliwości, albowiem ich jest królestwo niebieskie”<sup>886</sup>.

Autor *Celestyny* nie może mówić bardziej otwarcie, dlatego też całe oskarżenie inkwizytorów ma charakter pośredni: Celestyna przedstawia cierpienie Klaudyny jako chrześcijańskie męczeństwo, eufemistycznie stwierdza jednak, iż jej najlepszą przyjaciółkę „zmuszono [...] przy pomocy fałszywych świadków i okrutnych tortur, do przyznania się, że jest tym, kim nie była”<sup>887</sup>. Słowo „czarownica” na wszelki wypadek w tej wypowiedzi nie pada, ale to właśnie oskarżenia o czarostwo były groźbą wiszącą nad tymi kobietami, które pozbawione męskiej opieki prowadziły niezależną egzystencję na marginesie społeczeństwa, zarabiając na swe utrzymanie wiedzą z zakresu medycyny, zielarstwa i położnictwa.

## *Vieja barbuda*

Celestyna nosząca na twarzy znamię diabła jest czarownicą tyleż grecko-rzymskiej, co wczesnochrześcijańskiej oraz średniowieczno-renesansowej proveniencji. O tej pierwszej świadczyć może apostrofa do Plutona, „strażnika trzech Furii: Tyzyfony, Megery, Alekty”, „rządcy mroków Styksowych”, „wodza harpii uskrzydłonych, wraz z całą zgromadzoną szkaradnych i przerażających Hydr”<sup>888</sup>. Drugiej genealogii bohaterki dowodzi natomiast fakt, iż

---

<sup>886</sup> Tamże, s. 105.

<sup>887</sup> Tamże.

<sup>888</sup> Tamże, s. 67.



przyzywany przez nią bóg podziemi określany jest epitetami w tradycji chrześcijańskiej zarezerwowanymi dla bożego przeciwnika, jakim jest szatan. Zostaje on więc nazwany „pyszny wodzem upadłych aniołów”, „panem siarkowego ognia”, „rządcą królestwa piekieł”<sup>889</sup>. Pomoc Plutona-Lucyfera ma umożliwić Celestynie omotanie Melibei, czego widowym znakiem jest nić przędzy nasączona żmijowym jadem i sprzedana dziewczynie przez sprytną rajfurkę. Władca „piekielnych czeluści” zranić ma serce Melibei „wielką i gwałtowną miłością do Kaliksta”, tak „by wyzbywszy się wszelkiego wstydu, zdała się”<sup>890</sup> ona na Celestynę, wynagradzając tym samym wszelkie zabiegi i starania podstępnej staruchy.

Celestyna, posługująca się niczym Parka zaczarowaną nicią, jest swoistą inkarnacją nigdy do końca nieskodyfikowanego archetypu *anus ebria*. Przynależy tym samym do szeregu literackich postaci, mających za swój prototyp wywodzącą się z antyku, pijaną, odprawiającą dionizyjskie obrzędy starkę, która podobnie jak – będące jednym z jej wcieleń – mitologiczne Parki przeszła drogę kulturowej przemiany, opisaną już w *Piekle* Dantego słowami<sup>891</sup>:

A tam wróżbitki, co od motowidła,  
Igły i szpulki poszły w czarownice  
I z figur, i ziół czyniły mamidła<sup>892</sup>.

Kulturową reinterpretacją archetypicznej figury dionizyjskiej starki pozostaje także Klaudyna – mistrzyni Celestyny w czarnoksięskim fachu, która – jak opowiada Parmenowi jej wdzięczna uczennica – „bez obawy czy lęku jak za dnia”:

Bieżała o północy z cmentarza na cmentarz, szukając rzeczy przydatnych do naszego rzemiosła [...]. Nie było ni chrześcijanina, ni maura, ni żyda, do których grobu by nie zajrzała: dniem chodziła wypatrywać,

<sup>889</sup> Tamże. Charakterystyczne jest tu przywołanie mitologicznego odpowiednika postaci Szatana – Lucyfera. Stosowany (m.in. w literaturze hiszpańskiej) zabieg podstawiania elementów z zaświatów mitologicznych w miejsce chrześcijańskich miał na celu uniknięcie zarzutów bluźnierstwa i złagodzenie wymowy utworu. „Wróg” mitologiczny był niejako mniej groźny niż ten, w którego wierzył chrześcijanin przełomu XV i XVI wieku.

<sup>890</sup> Tamże.

<sup>891</sup> J. Hobot-Marcinek, *Stara Baba i Goethe. Doświadczenie i transgresja starości* (Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, Jarosław Iwaszkiewicz), Kraków 2012, s. 10.

<sup>892</sup> Dante Alighieri, *Boska komedia. Piekło*, 20.121, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 19.



nocą je rozkopywała. Upodobała sobie ciemności nocne, jak ty jasność dnia; powiadała, że noc jest opończą dla grzeszników. [...] Kiedyś wisielcowi wyrwała siedem zębów małymi szczypczykami do wyskubywania włosów, podczas gdy ja mu zdejmowałam buty. A wejść do koła potrafiła lepiej niż ja i z większą śmiałością, chociaż cieszyłam się dość dobrą sławą, lepszą niż teraz, bo za moje grzechy wraz z jej śmiercią wszystko uległo zapomnieniu. [...] Nawet same diabły jej się bały; jej przeraźliwe okrzyki wystraszały i wprawiały je w drżenie; tak im była znana, jako ty w swoim domu. Fikały jedne przez drugie, gdy je przyzywała, nie ośmielały się jej skłamać, taką miała władzę na nimi<sup>893</sup>.

Demoniczne praktyki Klaudyny to magia najczarniejsza z czarnych<sup>894</sup>, o czym świadczą między innymi wytyczanie magicznego kręgu w przekonaniu, że „duch wywołany / Nie wyjdzie z koła zaczarowanego”<sup>895</sup>.

Biegłość matki Parmena w zakreślaniu czarnoksięskiego koła, jej władza nad duchami nieczystymi, używanie przez nią odpowiednich formuł i rytuałów<sup>896</sup> musi przywołać na myśl wiedźmy z *Makbeta*, które nawołują się słowami:

Dalej, dalej siostry wiedźmy,  
Czarodziejski krąg zawieźdźmy  
Ot tak, ot tak, ot tak;  
Trzykroć tak i trzykroć wspak,  
Trzykroć jeszcze do dziewięciu:  
Pst! – już po zaklęciu<sup>897</sup>.

Celestyna, Klaudyna oraz pokrewne im szekspirowskie wiedźmy za najlepszy czas na satanistyczne praktyki, obrzędy sabatu czy wywoływanie duchów uważają noc. Przeświadczenie to podziela przewodzący mrocznemu misterium przywoływania ducha Asmatha bohater *Henryka VI* – Bolingbroke,

<sup>893</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 103.

<sup>894</sup> Por. Z. Mikołajko, *We władzy wisielca 2. Ciemne noce, okrutne liturgie*, Gdańsk 2014, s. 198.

<sup>895</sup> W. Szekspir, *Henryk VI*, cz. 2, przeł. L. Ulrich, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 4: *Kroniki*, t. 2, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Warszawa 1964, s. 145.

<sup>896</sup> Zob. Z. Mikołajko, dz. cyt., s. 198–199.

<sup>897</sup> W. Szekspir, *Makbet*, przeł. J. Paszkowski, w: tegoż, *Dzieła dramatyczne*, t. 5: *Tragedie*, t. 1, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Warszawa 1964, s. 816.

który poucza księżną Gloucester, mówiąc, iż: „[...] czas swój znają czarownicy”, a jest nim:

Noc ciemna, czarna, noc głucha, milcząca,  
Godzina, w której podpalono Troję,  
W której psy wyją, a hukają sowy,  
W której upiory ze swych wstają grobów<sup>898</sup>.

„Do czarów [...] najlepsza to pora” – mówi Bolingbroke o nocy, którą z kolei Klaudyna nazywa opończą osłaniającą nieczne występki, jakimi są w jej wypadku – zdaniem inkwizytorów – „zgubne kacerstwo czarnoksięstwa, wróżbiarstwa i zaklinania duchów”<sup>899</sup>, instruktażowo opisywane przez Bernarda Gui – autora przeznaczonego dla oprawców czarownic podręcznika *Czarownice, wróżbici i zaklinacze duchów*.

Bohaterki utworu Rojasa, uciekając się do pomocy sił piekielnych, posługują się „krwią nocnego ptaka”, wspomnianym już jadem żmii oraz zębami i włosami wisielców. Po równie stereotypowe rekwizyty sięgają czarownice przepowiadające przyszłość Makbetowi. Szekspirowskie wiemy, „pokątne stare prorokinie”<sup>900</sup>, którym towarzyszą kot i puszczyk, tworzą wyżej wspomniany czarodziejski krąg w celu przygotowania piekielnej zupy. Do kotła wrzucają „zabójczych jądów pełną dłoń”: żabie oko, łapki jeża, żądło żmii, łeb jaszczurzy, puch nietoperza, szczurzy ogon. Do pozostałych wykorzystywanych przez nie ingrediencji należą: łuska smocza, ząb wilka, korzeń lulka i cykuty oraz wydobyty „z łona ziemi” „język bluźniącego Żyda”<sup>901</sup>; krew maciory, która zjadła własny płód, i nasienie wisielca, dające życie zielu mandragory. Czarownice wykorzystują zatem, związane z kultami chtonicznymi, zwierzęta nocne; sięgają również po przeznaczone do przygotowywania trucizn rośliny o silnym działaniu magicznym, wróżbiarskim, apotropaicznym i terapeutycznym.

„Sztafaż pradawnych mitów, obrzędów, akcesoriów, symboli”<sup>902</sup> składa się w przypadku dzieł Rojasa i Szekspira na obrazy czarownic mocno już utrwalone w piętnastowiecznej Hiszpanii i w Anglii przełomu XVI i XVII wieku.

<sup>898</sup> W. Szekspir, *Henryk VI*, s. 145.

<sup>899</sup> B. Gui, *Księga inkwizycji. Podręcznik...*, wstęp P. Seifert, przeł. z łac. M. Pawlik, przeł. z niem. J. Zychowicz, Kraków 2002, s. 192.

<sup>900</sup> W. Szekspir, *Makbet*, s. 817.

<sup>901</sup> Tamże, s. 189–190.

<sup>902</sup> Z. Mikolejko, dz. cyt., s. 212.

W myśl owych wyobrażeń i przesądów do paradygmatów tak czarownic, jak i sposobów ich rozpoznawania wyznaczonych już przez *Malleus Maleficarum* należało przekonanie o androgenicznej naturze wiedźm, do którego odwoływali się zarówno Rojas, jak i autor *Makbeta*.

Toteż Celestyna – *una vieja barbuda*<sup>903</sup> – reprezentuje cechy męskie, podobnie jak wróżące przyszłemu królowi Szkocji Szekspirowskie wiedźmy, których „nieodgadniony” wygląd zadziwia Banka, zwracającego się do nich słowami:

[...] Pozór

Niewieści macie, ale wasze brody

Nie pozwalają w tę płć uwierzyć<sup>904</sup>.

Męskie cechy wyglądu Celestyny, uciekającej się do czarów mających pomóc jej w uprawianiu stręczycielstwa, mogą przywołać na myśl postać starej wiedźmy przedstawionej na szesnastowiecznym anonimowym rysunku zatytułowanym *Un buon anno ai chierici*, prezentującym trzy czarownice, z których dwie młode oddają się masturbacji, podczas gdy trzecia, najstarsza z nich – ta, której twarz przypomina antyczną teatralną maskę starej kobiety – instruuje jedną z młodych adeptek. Stara czarownica ma rozwiane siwe włosy oraz, będące znakiem utraty cech kurotroficznych, obwisłe piersi i muskularne, prawie męskie ciało<sup>905</sup>.

Brewerie Szekspirowskich wiedźm rodem „z popularnych ksiąg magicznych, z rozległego i archaicznego archiwum wyobraźni i podświadomości zbiorowej”<sup>906</sup> są w istocie „niepoważne, żałosne, groteskowe”<sup>907</sup>, „prawdziwym jest bowiem mrok wewnętrzny, nie zewnętrzne ciemności. Jest nim czerep Makbeta, nie pieczara czarownic”<sup>908</sup>. Według Zbigniewa Mikołajki angielski dramaturg opowiada nie o przesądach, wierzeniach ludowych,

---

<sup>903</sup> Czarostwo oraz uzurpowanie sobie przez Celestynę męskich prerogatyw symbolizowane jest właśnie przez jej na wpół męski wygląd: jako *vieja barbuda*, zapowiada ona szereg niezwykle modnych przedstawień brodatych kobiet w późniejszej ikonografii. Zob. portret przedstawiający Magdalenę Ventura, której w 39. roku życia wyrosła broda. Jako dziw natury i ewenement ukazana została ona na obrazie José de Ribery z 1631 roku, z mężem i karmionym przez siebie synkiem.

<sup>904</sup> W. Szekspir, *Makbet*, s. 816–817.

<sup>905</sup> Por. L. Lorenzi, *La strega. Viaggio nell'iconografia di maghe, malefiche e fattucchiere*, Firenze 2005, s. 87, anonimowy rysunek z roku 1514.

<sup>906</sup> Z. Mikołajko, dz. cyt., s. 207.

<sup>907</sup> Tamże.

<sup>908</sup> Tamże, s. 204.

nie o realności czarownic, lecz „o potwornym, ponad ludzką miarę i godność pragnieniu władzy” i „o strasznych wewnętrznych myślach, o skrytych i potwornych pożądaniach człowieka”<sup>909</sup>.

Trudno dziś orzec, czy Fernando de Rojas, żyjący w kraju i czasach wpływów Świętego Oficjum, podobnie jak Szekspir bawi się naiwnością potencjalnych widzów żywiących się stereotypami, potocznymi wyobrażeniami i przesadami, w które wierzył plebs i które podsycali łowcy wiedzy<sup>910</sup>. Bez wątpienia hiszpański autor tak jak Szekspir sytuuje swą bohaterkę w sferze granicznej, pomiędzy tym, co męskie i kobiece, naturalne i ponadnaturalne, czyniąc ją katalizatorem ludzkich pragnień, jakimi są pożądanie władzy, złota bądź cielesnego czy miłosnego zaspokojenia.

Opisy praktyk Celestyny autorstwa Rojasa mogą natomiast sugerować znajomość pism ojców Kościoła, takich jak choćby św. Jan Chryzostom, przeciwstawiających praktykom guślarskim i szarlatanerii ogłupionych staruch-czarownic, będącą wyrazem wiedzy i symbolem chrześcijaństwa, sztukę lekarską<sup>911</sup>. Celestyna wielokrotnie i chętnie porównuje siebie do lekarza, parodiując czy też odwracając tym samym chwyt retoryczny stosowany przez ojców Kościoła. Stara rajfurka w swych miłosnych czarach wykorzystuje, będące ich zdaniem zaprzeczeniem krzyża, amulety, takie jak choćby *ligamina* – „wiązadła”. Rolę „wiązadła” spełniać ma wyłudzona od Melibei przepaska, mająca uleczyć rzekomy ból zębów zakochanego w dziewczynie Kaliksta.

Z jednej strony Celestyna dla niepoznaki, tak jak i guślarki z epoki ojców Kościoła, wykorzystuje symbolikę chrześcijańską, z drugiej zaś chętnie sięga po używane przez antyczne szeptuchy rekwizyty, do których należy chociażby bób. Przewrotność i demoniczny charakter sprytnej rajfurki-czarownicy przejawia się też w tym, iż oficjalnie sprawuje ona swe obrzędy za wezwaniem imienia Bożego, podkreślając na przykład fakt, że moc amuletu-przepaski jest skutkiem kontaktu tego przedmiotu ze świętymi relikwiami. W zaciszu swego domu praktykuje jednak pogańskie rytuały o charakterze magicznym, o czym Parmeno opowiada słowami:

W izdebce bocznej ukrywała leki na nieszczęśliwą miłość i lubczyki na jej rozbudzenie. Były tam skrawki serca jelenia, języki żmij, łebki przepiórek, mózgi osłów, łajno końskie, wydzieliny niemowląt, bób mauretański, sznury wisielców, kwiat bluszczu, kolce jeża, łapy borsuka, nasiona

<sup>909</sup> Tamże, s. 196–197.

<sup>910</sup> Por. tamże, s. 197.

<sup>911</sup> Zob. S. Borowicz, rozdział III.

paproci, kamień z orlego gniazda i tysiące innych rzeczy. Mężowie i niewiasty przychodzili, by jej się radzić. Od jednych żądała nadgryzionej kromki chleba, od innych skrawka odzienia albo kosmyka włosów. Jednym malowała szafranem znaki na dłoni, drugim wypisywała cynobrem zyg-zaki, innym dawała serca woskowe, pełne połamanych igieł, albo figurki lepiące z gliny i ołowiu. [...]. Rysowała na ziemi jakieś postacie, mamrotała coś do siebie... Któż by potrafił wam to opowiedzieć, co wyrabiała ta stara czarownica? A wszystko to było oszustwem i drwiną<sup>912</sup>.

Stworzona przez ojców Kościoła na podstawie rzeczywistych postaci czarownic-guślarek figura retoryczna *anus ebria et delirans* trwa w kulturze po wiek XX w rozmaitych literackich wcieleniach; jednym z nich jest postać parającej się magią starej rajfurki Celestyny.

## Córki Celestyny

Dwudziestowieczne odczytania *Celestyny* i przekonanie o jej ciągłej aktualności nie wynikają z nagłego odkrycia zapomnianego tekstu; wręcz przeciwnie: są konsekwencją faktu, iż w literaturze – zwłaszcza dwóch następujących po jej wydaniu wieków – *Celestyna* zainspirowała wiele nawiązań, a nawet naśladownictw, w których przyswajano sobie całe jej fragmenty. Pod wpływem *Celestyny* zwanej *liber pestifer* („książką niosącą zarazę”)<sup>913</sup> powstawały utwory takie jak: *Nowa Celestyna* Vera Tarsis, *Helena, córka Celestyny* Alonsa Jéronima de Salasa Barbadillo oraz zaginiona *Celestyna* Pedra Calderóna de la Barca. Postać Celestyny była nie tylko obiektem epi-gońskiej imitacji, ale i inspiracją narodzin kolejnych, spokrewnionych z nią postaci kobiecych, takich jak: *Rajfura Castrucho* Lope de Vegi czy bohaterka *Konterfektu zalotnej Andaluzyjki* Francisca Delicado<sup>914</sup>.

W *Konterfekcie zalotnej Andaluzyjki*, utworze około trzydzieści lat późniejszym od *Celestyny*, będąca zmodyfikowanym wcieleniem bohaterki Rojasa Lozana jest kobietą zdecydowanie młodszą, świadczącą zarówno usługi kurtyzany, jak i stręczycielki. Przedsiębiorcza Andaluzyjka poszukująca zajęcia

<sup>912</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 46.

<sup>913</sup> S. Ciesielska-Borkowska, *La Celestine*, s. 5.

<sup>914</sup> Zob. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012\\_01/34475/celestyna\\_teatr\\_jaracza\\_olsztyn\\_1964.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2012_01/34475/celestyna_teatr_jaracza_olsztyn_1964.pdf).

przyzwoitki jest bez wątpienia „córką” Celestyny, o czym świadczyć może, dokonana przez jedną z jej rozmówczyń, taka oto charakterystyka:

Dobre sobie, wolne żarty. Ona miałaby pilnować dziewic? Ja tam swoich córek bym jej nie powierzyła. [...] To tak, jak nakazać wilkowi strzec owieczek!<sup>915</sup>

Obie bohaterki – starą Celestynę i piękną Andaluzyjkę Lozanę – łączy ta sama umiejętność dostosowywania się do każdej sytuacji w celu osiągnięcia własnych korzyści i zdobycia sownego zarobku. Bohaterka *Konterfektu...* przedstawiana jest jako ta, która do każdego „potrafi odnaleźć drogę”<sup>916</sup>, dlatego też z chrześcijanami bywa chrześcijanką, z Żydami – Żydówką, a z Turkami – Turczynką. Umie ona pozyskać zaufanie poszczególnych środowisk, stając się – jak jej poprzedniczka – osobą powszechnie znaną i wszystkim niezbędną.

Bohaterka utworu Rojasa, będąc prototypem mateczki-rajfurki, powraca w różnych wcieleniach nie tylko w literaturze, ale i w ikonografii, począwszy od XVI wieku po czasy nam współczesne. Na rysunku Francisca Goi z cyklu *Kaprysy* jako anonimowa stręczycielka udziela „dobrych rad” młodej kobiecie. Pod swoim własnym imieniem występuje na obrazie Goi zatytułowanym *Celestyna i Maja* oraz na obrazie Pabla Picassa z 1904 roku<sup>917</sup>.

Wywiedziona z utworu Rojasa postać przebiegłej i sprytnej Celestyny patronuje zatem całej grupie bohaterek nowożytnej literatury oraz ikonografii, odrażającym swym wyglądem staruchom, będącym obiektem pogardy świata kultury oficjalnej, który nie widzi w nich kobiet, lecz wyznacza im rolę sprowadzających swe podopieczne na złą drogę, odstręczających rajfurek, których kaprawy wygląd jest nie tylko przestrogą, ale i znakiem moralnego upadku<sup>918</sup>. Należy jednak podkreślić, że oparta na pochodzącym z dzieła Rojasa typie bohaterki klisza kulturowa przebiegłej, zaawansowanej wiekiem rajfurki ewoluowała w zależności od konwencji i preferencji danej epoki.

<sup>915</sup> F. Delicado, *Konterfekt zalotnej Andaluzyjki*, przeł. Z. Szleyen, Kraków 1976, s. 30.

<sup>916</sup> Tamże.

<sup>917</sup> F. Goya, *Celestyna i Maja* (1808–1814), Fundación Bartolomé March, Palma, Illes Balears. Pablo Picasso, *Celestyna* (1904), Musée Picasso, Hôtel Salé, Paris. Interpretacja sposobów ukazania postaci Celestyny w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznym malarstwie znajduje się w rozdziale poświęconym literaturze i ikonografii XIX wieku.

<sup>918</sup> Zob. J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 279.

W *Konterfekcie pięknej Andaluzyjki* stara stręczycielka i czarownica stała się młodą kobietą zmuszoną zatroszczyć się o siebie za pomocą wątpliwych przedsięwzięć, w romantycznej komedii magicznej Juana Eugenia Hartzenbuscha *Prochy matki Celestyny* zmieniała się w młodą *femme fatale*, spełniającą rolę narzędzia zagłady<sup>919</sup>. Jej cechy przejął także bohater jednej z pierwszych hiszpańskich powieści łotrzykowskich Łazik z Tormesu, który tak samo jak ona traktującemu go źle światu przeciwstawić może jedynie własny rozum, spryt, znajomość ludzkiej natury i obrotny język.

Postać Celestyny, będąca rdzeniem stereotypu starej rajfurki, a zarazem źródłem ewoluującej poprzez wieki kliszy kulturowej, ma, co naturalne, swoje antyczne i średniowieczne poprzedniczki. Należą do nich stara Dipsas (jadowita żmija) z *Elegii* Owidiusza, postaci z komedii Plauta i Terencjusza oraz *vetula* – bohaterka dwunastowiecznej komedii łacińskiej *Pamphilus de amore*.

Dla piętnastowiecznych hiszpańskich odbiorców było oczywiste, że korzenie tej postaci tkwią w stereotypie obłudnej świętoszki-stręczycielki, pojawiającej się zarówno w średniowiecznych exemplach Piotra Alfonsa, jak i w czternastowiecznej *Księdze dobrej miłości* (*Libro de buen amor*) Juana Ruiza. Bohaterka drugiego z wymienionych utworów, Donna Uracca, nosząca miano *Trotaconventos* (obieżykruchty, krążącej pomiędzy klasztorami), utworzone od czasownika *trotare* i rzeczownika *conventos*, jest podobnie jak późniejsza od niej Celestyna ukrywającą się pod płaszczykiem pobożności intrygantką, żyjącą z pośrednictwa w miłości.

Biegająca pomiędzy konwentami Celestyna, która „mimo tylu zajęć nie opuściła żadnej mszy ani niesporów; nie ominęła klasztoru mnichów ni mniszek”<sup>920</sup>, odmawiając modlitwy i knując zarazem zdradę oraz swoje intrygi, w ślad za bohaterką *Księgi dobrej miłości* tworzy typ osobowości, który literaturoznawcy anglojęzyczni określają – jak zostało to już wspomniane – nie do końca przetłumaczalnym na język polski mianem „*go-between*”. Owo pośredniczenie, polegające nie tylko na kojarzeniu par, ale i na znajdowaniu się pomiędzy ludźmi a ich własnymi pragnieniami, podkreśla najistotniejsze rysy bohaterki związane z jej sprytem i umiejętnością sterowania ludźmi za pomocą słowa i ich własnych ukrytych pożądań.

Z jednej strony Celestyna jest postacią na wskroś rodzimą, zakorzenioną w hiszpańskim średniowieczu oraz poprzedzającą go tradycję arabskiej. Z drugiej zaś strony jej postać odsyła czytelnika do archetypu komicznej, wręcz groteskowej, wywiedzionej z elegii Owidiusza, komedii Terencjusza

<sup>919</sup> K. Zawadowski, *Przedmowa*, w: F. Rojas, *Celestyna*, s. 17.

<sup>920</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 45.



i Plauta, „mateczki-rajfurki”. A zatem ta skądinąd ludowa i autentyczna postać jest zarazem „czarnym charakterem” pochodzącym z „bogatej kolekcji masek rzymskiej palliaty”<sup>921</sup>.

Jej status społeczny w pewnym sensie jest podobny do statusu antycznych rajfurek. Tak jak one pośredniczenie w miłości uznaje za swój zawód, który uprawia, odpowiadając na społeczne zapotrzebowanie, o czym w emocjonalnym tonie mówi do domagającego się swojej części pieniędzy Sempronius:

A kimże ja jestem, Sempronio? Chcesz pozbawić mnie mego kurestwa? Powstrzymaj język, nie obrażaj moich siwych włosów, jestem stara, bo tak Bóg sprawił, ale nie gorsza od innych. Żyję ze swego fachu, jak każdy rzemieślnik, całkiem jawnie. Nie szukam nikogo, kto mnie nie potrzebuje, przychodzą sami do mnie: tu, do mojego domu, mnie proszą...<sup>922</sup>.

Także jej status majątkowy w jakiś sposób jest podobny do sytuacji stręczycielek z komedii łacińskiej. W utworach Terencjusza i Plauta gadatliwa, zdradzająca zamiłowanie do wina stręczycielka Lena nie jest właścicielką lupanaru, nie ma władzy nad kurtyzanami ani prawa dysponowania nimi<sup>923</sup>. Podobnie jak Celestyna tylko dzięki swemu sprytowi aranżuje spotkania między klientami i dziewczętami. Odgrywa rolę przewodniczki i doradczyni młodych kurtyzan, bowiem – jak podkreśla Sharon L. James – stręczycielka w komedii i liryce rzymskiej jest zbyt stara, by nadal wykonywać zawód kurtyzany, wciąż jednak może udzielać porad<sup>924</sup>, tak jak robi to stara Dipsas (jadowita żmija), która w *Miłoskach* (*Amores*) Owidiusza (1,8) przyucza do zawodu młodą heterę.

Relacja, jaka zachodzi pomiędzy starymi rajfurkami a młodymi heterami czy Celestyną a instruowanymi przez nią dziewczętami, powraca w scenie, w której Marta – niańka Szekspirowskiej Julii – poucza swą podopieczną. Wykorzystując rubaszny humor ludowej proveniencji, Szekspir powołuje do życia postać, będącej obiektem drwin, niegardzącej okowitą, starej niańki,

<sup>921</sup> K. Rzepkowski, *Erotodidactica meretricum. Szkoła kurtyzan w komedii łacińskiej od Plauta i Terencjusza po XVII wiek*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 19 (2009), s. 297, [https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/4582/1/Rzepkowski\\_Symbolae\\_Philologorum\\_Posnaniensium\\_XIX.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/4582/1/Rzepkowski_Symbolae_Philologorum_Posnaniensium_XIX.pdf).

<sup>922</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 162.

<sup>923</sup> K. Rzepkowski, dz. cyt.

<sup>924</sup> Por. S.L. James, *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*, Berkeley, 2003, s. 53. „She seems [...] to have the status of a retired senior colleague – too old to continue practicing her profession but not too old to give advice”.

której lubieżna gadatliwość skierowana jest przede wszystkim do młodej i niewinnej podopiecznej<sup>925</sup>. W scenie III aktu I, w trakcie rozmowy pani Capuletti z córką, stara piastunka, wspominając dzieciństwo Julii, z lubością rozwija przesycone erotycznymi podtekstami dygresje oraz wspomnienia, wywołując konsternację młodej bohaterki słowami<sup>926</sup>:

Stuknęła się porządnie i beczała,  
Jakby ją zarzynali; i mąż mówi:  
„Co, Julciu?  
teraz na twarz padłaś,  
A jak dorośniesz, upadniesz na wznak,  
Nieprawdaż, Julciu?” a łobuziak mały  
Przestaje płakać i powiada: „Dobrze”<sup>927</sup>.

W przekładzie Stanisława Barańczaka do ukazania prostolinijności i rubasznosci bohaterki wykorzystana zostaje naturalna wieloznaczność języka. To, co metaforyczne, stara piastunka pojmuje w sposób literalny, toteż na słowa pani Capuletti, zachwalającej córce stan małżeński: „Kiedy w małżonku posiadasz skarb rzadki / Własny twój wymiar wzrośnie w każdym czasie” – niania reaguje z właściwą sobie dosadnością, stwierdzając: „Tak, od chłopca rośnie obwód w pasie”<sup>928</sup>.

W komedii łacińskiej stara, pijana i gadatliwa kobieta (*anus multiloqua et multibiba*) – w przeciwieństwie do stręczyciela, który posuwa akcję naprzód – jest postacią nie tylko drugoplanową, ale i statyczną. Podobnie dzieje się we wzorujących się na komedii rzymskiej piętnastowiecznych komediach humanistycznych autorstwa Ugolina Pisano i późniejszego papieża Piusa II – Eneasza Sylwiusza Piccolominiego<sup>929</sup>.

W tym kontekście Celestyna jawi się jako postać na wskroś oryginalna, pierwszoplanowa i animująca akcję utworu. Z bohaterkami komedii rzymskiej i łacińskiej komedii humanistycznej Celestyna dzieli tę cechę, jaką jest gadatliwość. Prezentuje też podobną do nich postawę życiową. Stare rajfurki we wspomnianych komediach są bezwzględne i interesowne, radzą one młodym kurtyzanom, jak oskubać i doprowadzić do ruiny zakochanych

<sup>925</sup> Zob. J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 279.

<sup>926</sup> Tamże.

<sup>927</sup> W. Szekspir, *Romeo i Julia*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1990, s. 33.

<sup>928</sup> Tamże, s. 35.

<sup>929</sup> Zob. K. Rzepkowski, dz. cyt., s. 305.

i niedoświadczonych klientów. Celestyna tajniki swej techniki manipulacyjnej odkrywa nie przed naiwnymi, mamionymi przez siebie dziewczętami, lecz przed swymi pomocnikami – Semproniem i skaptowanym przez siebie Parmenem, mówiąc: „Mądry dostosowuje się do okoliczności, głupiec jeno się nie zmienia. Dla nowej sprawy, nowa metoda”<sup>930</sup>. W przypadku sprawy Kaliksta wybiera *modus operandi*, który porównuje do postępowania lekarzy, mających zwyczaj rozdrapywać rany chorych po to tylko, by drożej sprzedać nadzieję uzdrowienia. Tak też bohaterka postępuje z zakochanym Kalikstem, chcąc go skłonić do hojności.

Celestyna, którą cechuje stereotypowe dla postaci antycznych starych rajfurek gadulstwo, jest – jak wynika z powyższego przykładu – znakomitym psychologiem. Jest też niezwykle skutecznym retorem i mówcą, a ukazaniu jej talentu oratorskiego sprzyja sama forma utworu, będącego dramatem o niescenicznym formie powieści dialogowej, nawiązującym do dialogów sokratejskich i tradycji satyry menippejskiej<sup>931</sup>.

Rozbudowane monologi bohaterki umożliwiają autorowi ukazanie mocy perswazyjnej jej wypowiedzi, pozwalającej nie tylko skaptować Parmena i zachwiać jego lojalnością względem Kaliksta, ale i usprawiedliwić swoją filozofię życiową w oczach czytelnika. Co paradoksalne, jej dosadne, przynależące do stylu niskiego wypowiedzi zdradzają znajomość zasad retoryki oraz wiedzę dotyczącą kultury antyku<sup>932</sup>.

Na bezwzględność, tych którzy posiadają władzę i złoto, Celestyna odpowiada bezwzględnością i sprytem. Mimo swej niskiej pozycji społecznej skutecznie manipuluje tymi, którzy kupują jej usługi, wykorzystując ich słabości dla pomnożenia swoich dochodów. Bohaterka doskonale zdaje sobie sprawę z własnej życiowej i językowej obrotowości, o czym świadczy jej pełna samozadowolenia opowieść o tym, jak udało jej się uniknąć śmierci i oskarżenia o stręczycielstwo ze strony Melibei, którą starała się wybać i skłonić do uległości wobec zabiegów Kaliksta:

O srogie niepokoję! O roztropna śmiałości! [...] Jakżem już bliską była śmierci, gdyby moja nadzwyczajna zręczność nie pokierowała w czas żagliami mojej prośby! I te pogróżki zuchwałej dziewczki! [...] Raduj się, starucho, więcej zarobisz na tej sprawie niż na cnotach przywróconych piętnastu dziewicom. [...] lepszy lekarz doświadczony niż wyuczony; bo

<sup>930</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 86.

<sup>931</sup> C. Marrodán Casas, dz. cyt., s. 7.

<sup>932</sup> Por. [http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013\\_12/53588/celestyna\\_teatr\\_polski\\_war-szawa\\_1979.pdf](http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_12/53588/celestyna_teatr_polski_war-szawa_1979.pdf).

doświadczenie i praktyka czynią ludzi zręcznymi: to one zrobiły mistrzynię z takiej jak ja staruchy...<sup>933</sup>

Celestynie, będącej – jak sama mówi o sobie – „właściwym człowiekiem na właściwym miejscu”, udaje się okiełznać „okrutną samiczkę”<sup>934</sup> za pomocą zmyślonej historii o bólu zębów Kaliksta. Jedynym lekarstwem na nie ma być będąca własnością Melibei przepaska, która dotykała świętych relikwii w Rzymie i Jerozolimie. Umiejętność zachowania zimnej krwi i biegłość w snuciu intryg przybliżają Celestynę do wywodzących się z exemplów Piotra Alfonsa postaci matek-rajfurek, które pomagają młodzieńcom uwodzić młode mężatki lub wspierają swe córki w oszukiwaniu, pragnących wierzyć w wierność swych żon, naiwnych mężów<sup>935</sup>.

Celestyna biegłością w sterowaniu innymi kompensuje sobie zarówno własną pozycję społeczną, jak i fakt, że sama nie może już panować nad mężczyznami za pomocą swego ciała. Rozkosze cielesne zostają więc zastąpione przez *libido dominandi*<sup>936</sup>, pozwalające jej zyskiwać pieniądze i władzę nad emocjami innych.

### „Won, ty z cuchnącą dziurą”. *Descriptio vetulae*

Nie tym ja żyję [...]. Twój głupi pan myśli mnie karmić kośćmi, które już ogryzłam. [...] Powiedz mu, niech zamknie usta, a otworzy sakwy<sup>937</sup>

– te słowa Celestyny skierowane do Sempronia są spontaniczną reakcją bohaterki na zabiegi Kaliksta, który chcąc się jej przypodobać, obsypuje ją komplementami. Tymczasem trzeźwo myśląca stara pośredniczka doskonale wie, iż czasy, w których mogła się podobać, dawno minęły. Miłość i męską adorację nazywa kośćmi, które już raz ogryzła. Z komplementów, które przyrównuje do dawno skonsumowanego przez siebie mięsa, nie może już czerpać ani przyjemności, ani korzyści. Celestyna nie jest szukającą rozkoszy miłosnych

<sup>933</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 84.

<sup>934</sup> Tamże.

<sup>935</sup> Zob. P. Alfons, *Nauki i przypowieści. Najstarszy zbiór nowel średniowiecznych*, przeł. L. Joachimowicz, Warszawa 1958: *Przypowieść o prześcieradle*, *Przypowieść o mieczu*, *Przypowieść o psicy łyż roniącej*.

<sup>936</sup> E.M. Gerli, dz. cyt., s. 47.

<sup>937</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 48.

starą libertynką; jej młodzieńczy hedonizm zostaje zastąpiony przez pożądanie złota, wyrażające się w „swoistej praktycznej obojętności na wartości niedające się wyrazić w pieniądzu, choć teoretycznie uznane za najwyższe”<sup>938</sup>. Miłość przeżywana przez innych jest dla niej towarem i okazją do zarobku. Podobnie jak stare rajfurki z komedii antycznych koncentruje się na zysku materialnym i widzi w Kalikście nie tyle przystojnego młodzieńca, ile bogatego, zakochanego, „chromego osła”<sup>939</sup>, którego – jak mówi – należy „oskubać”. Celestyna – jak już zostało to zaznaczone – w pewnym stopniu ucieleśnia typ starej mentorki kurtyzan z komedii greckich i rzymskich.

W opozycji do niej pozostaje inny popularny w literaturze renesansowej, a ustalony w tradycji antycznej, typ postaci, jakim jest podstarzała zalotnica, z której Horacy niewybrednie szydził słowami:

Wysłuchały mnie, Liko, bogi,  
Wysłuchały, jesteś staruszką.  
Droczysz się, mizdrzysz, lecz twoje  
wdzięki już nie skuszą  
nikogo...  
[...] zęby pożółkły, włos siwy,  
skronie pełne zmarszczek<sup>940</sup>.

W skierowanymi do hetery Liki powyższym utworze poeta bez cienia litości drwił ze starości tej, o której przychylności niegdyś zabiegał. Drobiazgowo wyliczane oznaki starzenia się byleż ukochanej są jednak zaledwie zapowiedzią osiągnięcia przez nią sędziwego wieku, w którym to kontrast między wyglądem zewnętrznym a niewygasłymi jeszcze erotycznymi potrzebami będzie tak wielki, że aż stanie się dla otoczenia niewyczerpanym źródłem komizmu. Podmiot mówiący grozi zatem i przepowiada<sup>941</sup>:

<sup>938</sup> G. Simmel, *Filozofia pieniądza*, przeł. A. Przyłębski, Warszawa 2012, s. 408.

<sup>939</sup> Tamże, s. 48.

<sup>940</sup> Q. Horatius Flaccus, *Carm. IV 13*, przeł. S. Gołębiowski, w: tegoż, *Dzieła wszystkie. Ody i epody*, t. 1, oprac. O. Jurewicz, przekł. zbiorowy, Wrocław 1986, s. 358. Tłumaczenie tej pieśni autorstwa Andrzeja Lama akcentuje z kolei bezwstyd i pijaństwo staruchy: „Wysłuchały, Liko mej klątwy bogi, tak, / wysłuchały: próchnem się stajesz; / a przecie piękną chcesz się wydawać, / hulasz i pijesz bezwstydna / i chropawym śpiewem pragniesz Kupidyna / zwabić leniwego (...)”. Horacy, *Dzieła wszystkie*, tłum. i oprac. A. Lam, Pułtusk–Warszawa 2010, s. 112.

<sup>941</sup> J. Hobot, *Wobec śmierci i upojenia*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, *Stara rebeliantka. Studia nad semantyką obrazu*, Kraków 2010, s. 306–307.

[...] i dożyjesz być może wieku  
kruka, by młodzi szydzić mogli,  
że pragniesz płomień wydobyć  
ze zgasłej pochodni<sup>942</sup>.

Znacznie bardziej bezlitosny i szokujący jest jednak inny stworzony przez Horacego portret starej, miotanej żądzami erotycznymi kobiety, do której skierowane są słowa: „won, ty z cuchnącą dziurą, skąd twoja bezczelność?”<sup>943</sup>.

Kontrast powszechnie przyjętego obrazu Horacego – artysty subtelnego i wyrafinowanego epikurejczyka – z tyleż nieprzyzwoitą, co szalenie okrutną wulgarnością reakcji na zaloty starki stanowi – według Marii Janion – najlepszy dowód obecności w liryce łacińskiej ostracyzmu wobec kobiecej starości<sup>944</sup>.

To, co Janion nazywa wymierzoną w starość kobiecą wulgarną wrogością starożytnych, jest zarazem – jak pisze Maria Łukaszewicz-Chantry – realizacją antycznego kanonu *descriptio vetulae*, będącego turpistyczną odwrotnością opisu młodej, pięknej dziewczyny – *descriptio puellae*<sup>945</sup>. Liczne wizerunki „starszpetnych”, obarczonych wieloma przywarami, kobiet, wypełniające tak greckie, jak i łacińskie antyczne komedie oraz epigramaty, stały się dla twórców renesansowych chętnie powielanym wzorcem.

To między innymi drwina z erotycznych pragnień starych kobiet łączy antyczne *priapea*, komedię attycką i rzymską lirykę z niezycliwym starości, głoszącym kult młodości i piękna ludzkiego ciała, renesansem<sup>946</sup>. Niektórzy autorzy renesansowi śladem swych antycznych poprzedników zachowują dużą powściągliwość w opisach wyglądu starszych, nobliwych niewiast, po to by w karykaturalnych obrazach staruch dać upust niechęci do brzydoty; niechęci będącej konsekwencją platońskiego z ducha przekonania o łączności piękna z dobrem, a szpetoty ze złem. O ile w tych pierwszych literackich wizerunkach oznakami starości stają się zaledwie siwe włosy czy drżąca ręka, o tyle te drugie zawierają opisy odrażającej fizjologii starych kobiet, na którą składają się takie elementy, jak: siwe, wypadające włosy, trupio blada

<sup>942</sup> Q. Horatius Flaccus, dz. cyt., s. 360.

<sup>943</sup> Cyt. za: <http://www.oska.org.pl/biuletyn/b10/janion.html> [dostęp: 9.02.2009], wywiad Kazimierzy Szczuki z Marią Janion pt. *Jestem po prostu starą kobietą*.

<sup>944</sup> Tamże.

<sup>945</sup> M. Łukaszewicz-Chantry, *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu. Italia i Polska*, Wrocław 2014, s. 162.

<sup>946</sup> Niekiedy autorzy renesansowi wzorem Cycerona (*Cato Maior de Senectute*) głoszą też pochwałę starości.

karnacja, czarne zęby, zmarszczki i obwisłe piersi<sup>947</sup>. Przejmując właściwy antykowi wrogi stosunek do cielesności i seksualności starych kobiet, epoka odrodzenia „stare ciało kobiece, będące w młodości symbolem piękna, traktuje jako „symbol najwyższej brzydoty, istną zniewagę rzuconą zmysłom”<sup>948</sup>.

Terencjuszowska maksyma „Nic, co ludzkie, nie jest mi obce” nie jest więc odnoszona do kobiecej starości, która w renesansowej ikonografii przybiera postać Giorgionowskiej *Staruszki* czy też Dürerowskiej *Alegorii skąpstwa*, przedstawiającej trzymającą w rękach wór monet kobietę z obwisłą, obnażoną piersią, uśmiechem-grymasem szczerbatych ust i rzadkimi pasmami rozpuszczonych włosów.

Ikonograficzne przedstawienia kobiecej starości czy zalecenia Leonarda da Vinci, nakazującego ukazywać staruszki jako porywcze i gwałtowane, o gniewnych ruchach, na podobieństwo piekielnych Furii, pozostają w opozycji do sposobów prezentowania męskiej starości, która na obrazie wspomnianego już Giorgionego *Trzej filozofowie* przybiera postać starca, mędrca, patriarchy i ojca Kościoła. Renesansowy malarz – jak twierdzi Joanna Pollakówna – tworząc postać Starego Filozofa / Króla / Platona, idzie tropem starożytnych (Plutarch), sławiących mądrość starców i widzących w siwiźnie symbol godności przywódcy, którego wyważone sądy są zrodzonym – zgodnie z rytmem natury – owocem dojrzałości, wiążącej się z kolei ściśle z dobrocią i doskonałością<sup>949</sup>.

Jako jeden z nielicznych twórców renesansowych, ten stereotyp starca-mędrca kwestionuje Michel de Montaigne w swych *Próbach*, stwierdzając: „Nazywamy mądrością zgryźliwość naszego humoru i niechęć do rzeczy obecnych [...]”<sup>950</sup>. Montaigne, swymi refleksjami dający początek całej francuskiej, literackiej galerii niezdolnych, zawistnych, despotycznych i oszalałych staruchów, nie darzy starości szacunkiem, „nie dopatruje się szczególnej cnoty w siwym włosie”<sup>951</sup>. Starcom przypisuje „oprócz głupiej i dziecinnej próżności, nudnego gadulstwa, kwaśnych i niespołecznych humorów i zabobonów”<sup>952</sup> cechy jeszcze gorsze, jakimi są zawiść, niesprawiedliwość, złośliwość i skąpstwo. To ostatnie definiuje jako ich

<sup>947</sup> Zob. M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 162.

<sup>948</sup> G. Minois, *Historia starości: od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995, <http://www.oska.org.pl/biuletyn/b10/janion.html> [dostęp: 9.02.2009].

<sup>949</sup> Zob. J. Pollakówna, *Powaga i nędze starości*, w: tejże, *Weneckie tęsknoty*, Warszawa 2003, s. 15–31.

<sup>950</sup> M. de Montaigne, *Próby*, III, 42, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1957.

<sup>951</sup> J. Hen, *Spełniać rolę człowieka*, w: tegoż, *Ja, Michał z Montaigne...*, Warszawa 1978, s. 360.

<sup>952</sup> M. de Montaigne, *Próby*, III, 42.



„śmieszną zajadłość na bogactwa”, z których z racji wieku nie mogą już czerpać korzyści<sup>953</sup>.

Autor *Prób* nie wierzy w dogmat nabywania mądrości wraz z wiekiem, o czym najlepiej świadczą płynące z gorzkiej samooceny słowa:

Postarzałem się o sporo lat od pierwszego ogłoszenia mej książki [...], ale wątpię, zali zmądrzałem bodaj o jeden cal. [...]. Pięknie by to było, gdybyśmy kroczyli jeno ku poprawie: jest to wszelako ruch jakoby pijacki, chwiejny, zwrotny, bezładny, albo też ruch trzciny, którą wiatr kołysze ustawicznie wedle woli<sup>954</sup>.

Pisarz z Montaigne wiedziony przekonaniem, że „nie zdarza się, albo bardzo rzadko, spotkać duszę, która by, starzejąc się, nie trąciła kwasem i stęchlizną”<sup>955</sup>, w swym dziele nie tylko oddaje się filozoficznym refleksjom, ale i przeprowadza wiwiskację własnego procesu starzenia się, utrzymaną w tonacji, którą sam określa jako „*stile comique et privé*” („żartobliwy i swobodny”). Jednak zawartość treściowa owej refleksji w żadnym razie nie jest komiczna, bo treścią jej jest kondycja ludzka wraz ze wszystkimi doznawanymi w starości problemami, ciężarami i tworam i kreaturalnymi, jakie są jej poddane<sup>956</sup>. Wnikliwie obserwując własne – jakże wyczerpujące nerwy – doświadczenia starości, którego konsekwencją staje się separacja z żoną, francuski filozof uczciwie bierze na siebie swą część winy, przyznając, że „niepokój domowy ma w swoich wnętrznościach i żyłach”. Temu samokrytycyzmowi towarzyszy jednak analogia: Montaigne staje się Sokratesem, dla którego skrzeczenie żony-Ksantypy jest najdotkliwszą próbą<sup>957</sup>. Przyznając, że nie ma wytrwałości greckiego filozofa i że „łada brzęczenie wybija jego umysł z toru”, francuski myśliciel – jak zauważa Józef Hen, autor książki *Ja, Michał z Montaigne...* – korzysta na tym porównaniu, które pociąga za sobą odmienne standardy oceny męskiej i kobiecej starczej uciążliwości<sup>958</sup>.

O ile jednak Montaigne jest przekonany, że starość – bez względu na płeć doznającego ją podmiotu – „przynosi [...] więcej zmarszczek w mózgu niż na twarzy”, o tyle inni renesansowi myśliciele i artyści pożądamy dla siebie

<sup>953</sup> Tamże.

<sup>954</sup> Tamże, III, 236.

<sup>955</sup> Tamże, III, 42.

<sup>956</sup> E. Auerbach, *L'humaine condition*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 304.

<sup>957</sup> J. Hen, *Spełniać rolę człowieka*, w: tegoż, *Ja, Michał z Montaigne*, Warszawa 2009, s. 258.

<sup>958</sup> Tamże.

starości będącej całkowitym przeciwieństwem, opisywanej przez nich i ukazywanej w krzywym zwierciadle starości kobiet; zwłaszcza tych kobiet, które nie wpasowują się w obowiązujący wzór matrony, pozostając na marginesie społecznie akceptowalnych zachowań. Dlatego też Jan Kochanowski we fraszce *Na dom w Czarnolesie*, zwracając się do Boga, prosi:

A Ty mię zdrowiem opatrz i sumieniem czystym,  
Pożywieniem ućwiym, ludzką życzliwością,  
Obyczajmi znośnymi, nieprzykrą starością<sup>959</sup>.

Polski poeta nawiązuje tym samym do utrzymanego w podobnym tonie błagania Horacego, który modlił się do Apollina, prosząc go o starość niepozbawioną sił witalnych i twórczych:

Synu Latony, pozwól mi się cieszyć  
tym, co jest moje, zdrowiem i nietkniętą  
władzą umysłu, pozwól, niech się za mną  
nie wlecze starość brzydka i bez lutni<sup>960</sup>.

W twórczości obu wyżej wspomnianych poetów starość kobieca jawi się jako wręcz upostaciowanie własnych najgorszych lęków przed niedogodnościami schyłkowej fazy życia, stanowiąc tym samym antytezę pożądaney „niebrzydkiej” i „nieprzykrej”, a więc godnej starości poety-mędrca.

Wzorem swego literackiego patrona tworzy też Kochanowski okrutne i wpisujące się w antyczną konwencję portrety starych kobiet. Dlatego, parafrazując poświęcone Horacemu słowa Marii Janion, można by (patrząc zwłaszcza z prezentystycznej perspektywy) ze zdziwieniem i zaskoczeniem mówić o kontraście obrazu Jana Kochanowskiego – subtelного humanisty z wymową jego łacińskiego utworu *Ad Lycen*, który w polskim przekładzie Leopolda Staffa brzmi następująco:

Póki się do cię z szczęściem miłość uśmiechała,

<sup>959</sup> J. Kochanowski, *Na dom w Czarnolesie*, w: tegoż, *Fraszki*, III 37, oprac. J. Pelc, Wrocław 2008, s. 140.

<sup>960</sup> Horacy, *Carmen* (I, 31), *Do Apollina*, przeł. A. Ważyk, cyt. za: J. Pollakówna, dz. cyt., s. 26. Tekst Horacego w przekładzie F. Książnina brzmi następująco: „Tym żyć daj, Febie, co mam w pogotowiu, / A w dobrej myśli, a w zupełnym zdrowiu. / Niech z daru twego nie doznam smutnie, / Gnuśnej starości bez wdzięcznej lutnie”. Horacy, *Wybór poezji*, oprac. J. Krókowski, Wrocław 1971, s. 347.

Póki lilie i róże twa twarz prześcigała,  
 Liko, Demochar łatwy miał dostęp do ciebie  
 I we wszystkie rozkosze opływał jak w niebie.  
 Wtedy nie zatroszczyłaś się bynajmniej o mnie.  
 Kiedym pod drzwiami twymi leżał nieprzytomnie  
 Na deszczu, tyś do łona mnie nie przytuliła.  
 Dziś obóz twój z Amorem Venus opuściła  
 I gdy twarz ci zmarszczkami starość zryła srogo,  
 A Demochar porzucił niecznie Likę drogą,  
 Wzywasz mnie i domagasz się mojej miłości!  
 Inny się obżarł mięsem, a ja mam gryźć kości<sup>961</sup>.

Poeta z Czarnolasu, nawiązując do pieśni Horacego poprzez imię i typ bohaterki, realizuje antyczną konwencję poezji miłosnej zwaną „lamentem pod drzwiami”. *Paraklausithyron* w wydaniu Jana Kochanowskiego zawiera elementy dla tego gatunku obowiązkowe, takie jak: motyw daremnego wyczekiwania przed zamkniętymi drzwiami ukochanej w niesprzyjających warunkach atmosferycznych czy motyw zazdrości młodzieńca o to, że w tym samym czasie być może inny, szczęśliwszy i bogatszy rywal dostępuje względów, których jemu odmówiono<sup>962</sup>.

Jednak z punktu widzenia niniejszych rozważań najistotniejszy wydaje się skonwencjonalizowany obraz złaknionej miłości staruchy, która nie jest ukazaną w krzywym zwierciadle rzeczywistą bohaterką, lecz wariantem, realizacją toposu starzejącej się hetery (*moecha senescens*)<sup>963</sup>.

W utworze Kochanowskiego – podobnie jak u Horacego – Lika jest starą kobietą, nie zaś młodą, oziębłą dziewczyną, dla której perspektywa rychłej starości ma być li tylko przestrogą. Mamy zatem do czynienia nie tyle z wizją przyszłości, ile z wyrazem satysfakcji odrzuconego adoratora,

<sup>961</sup> J. Kochanowski, *Oda VII. Do Liki*, w: tegoż, *Z łacińska śpiewa Słowian muza. Elegie, foricenia, liryki*, przeł. L. Staff, oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1982, s. 202.

<sup>962</sup> R. Grześkowiak, *Jan Kochanowski przed zamkniętymi drzwiami. Czarnoleski paraklausithyron jako figura miłosna*, w: tegoż, *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Warszawa 2013, s. 251–276. Zob. G. Urban-Godziek, „*Locus horribilis*” pod zamkniętymi drzwiami. *Trzy paraklausithyra Jochannesa Secundusa (el. I 5, II 5, III 1) wobec tradycji klasycznej*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 4 (2014), s. 17–33, [www.academia.edu/11377230/Locus\\_horribilis\\_pod\\_zamknietymi\\_drzwiami\\_Trzy\\_paraklausithyra\\_Jochannesa\\_Secundusa\\_\(el.\\_I\\_5,\\_II\\_5,\\_III\\_1\)\\_wobec\\_tradycji\\_klasycznej](http://www.academia.edu/11377230/Locus_horribilis_pod_zamknietymi_drzwiami_Trzy_paraklausithyra_Jochannesa_Secundusa_(el._I_5,_II_5,_III_1)_wobec_tradycji_klasycznej).

<sup>963</sup> M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 168.

płynącym z faktu, iż role się odwróciły. Lika Kochanowskiego, podobnie jak Lika Horacjańska, z pożądanej kochanki staje się *amatrix exclusa*, której obecne wysiłki i zaloty dawny *amator exclusus*<sup>964</sup> kwituje dość dosadnymi słowami: „Wzywasz mnie i domagasz się mojej miłości! / Inny się obzałł mięsem, a ja mam gryźć kości”.

Stara kobieta zostaje pozbawiona prawa tak do miłości, jak i do cielesnego zaspokojenia. Podobnym restrykcjom ani nie zamierza się podporządkować, ani nie jest poddawany wiekowy podmiot mówiący, który we fraszce *Do dziewczki* przekonuje adresatkę do swych seksualnych możliwości za pomocą odwołujących się do fizjologii argumentów:

Nie uciekaj przede mną, dziewko urodziwa,

[...]

Serceć jeszcze nie stare, chocia broda siwa.

Choć u mnie broda siwa, jeszcze niezganiony,

Czosnek ma głowę białą, a ogon zielony.

Nie uciekaj, ma rada: wszak wiesz, im kot starszy,

Tym pospoliej mówią, ogon jego twarszy.

I dąb, choć mieści przeschnie, choć liść na nim płowy,

Prsieię stoi potężnie, bo ma korzeń zdrowy<sup>965</sup>.

Kochanowski świadomie wprowadza tematykę niską, a jego obsceniczna epigramatyka, zwłaszcza ta, w której następuje zmiana języka z łaciny na wernakularny, „odsyła do szerszych tendencji kształtujących oblicze epoki, z jednej strony uznających zmysłową cielesność człowieka”, a z drugiej afirmujących śmiech jako cechę wyróżniającą człowieka spośród innych stworzeń<sup>966</sup>.

Warto jednak zaznaczyć, że śmiech, jaki w renesansowych utworach budzą stare kokietki, jest zwykle śmiechem unicestwiającym, podczas gdy późna męska jurność traktowana bywa niekiedy z rubasznym humorem, uznającym ją za przejaw godnej pochwały witalności, zwłaszcza w przypadku starych artystów. Stąd też we fraszce *Do dziewczki*, nawiązująca do bachicznych

<sup>964</sup> Tamże, s. 165. Zob. Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988, s. 172. Według tej badaczki oda Kochanowskiego jest rozwinięciem, czymś w rodzaju dalszego ciągu horacjańskiego *paraklausithyronu* (Carm. III 10).

<sup>965</sup> J. Kochanowski, *Do dziewczki. Fraszka 82*, w: tegoż, *Fraszki*.

<sup>966</sup> R. Krzywy, *Sarmaci w negliżu, czyli dlaczego Kochanowski pisał nieprzyzwoite fraszki?*, [http://www.wilanow-palac.pl/print/sarmaci\\_w\\_negliżu\\_czyli\\_dlaczego\\_Kochanowski\\_pisał\\_nieprzyzwoite\\_fraszki.htm](http://www.wilanow-palac.pl/print/sarmaci_w_negliżu_czyli_dlaczego_Kochanowski_pisał_nieprzyzwoite_fraszki.htm) [dostęp: 26.11.2014].

z ducha anakreontyków, dosadność wywodu podstarzałego zalotnika ujawnia zarazem głębokie przeświadczenie, iż dla wiekowego mężczyzny sfera doznań erotycznych nie jest jeszcze zamknięta<sup>967</sup>.

Podobnemu przekonaniu daje wyraz włoski poeta doby quattrocenta Giovanni Gioviano Pontano w jednym ze swych „autobiograficznych” epiграмatów. W utworze *Eridanus* 60-letni, określający już wówczas sam siebie mianem *senex*, autor mimo zaawansowanego wieku przyznaje sobie prawo do miłości, której obiektem jest piękna, poznana najprawdopodobniej w Ferrarze w 1484 roku, Stella. W późnej miłości Stary Poeta widzi siłę odmładzającą, z której – jego zdaniem – nie może i nie powinna korzystać jego adwersarka, będąca adresatką utworu starsza kobieta, kpiąca uprzednio zeń i potępiająca jego amory. Dotknięty do żywego kpinami swej oponentki, poeta poucza ją, że to właśnie ona z racji swej płci winna liczyć się z upływem czasu<sup>968</sup>.

Stary Poeta sytuuje siebie i swą „przeciwniczkę” – starą babę – na przeciwnych biegunach kulturowego modelu obrazowania, recepcji oraz doświadczania sędziwego wieku. Sobie przyznaje prawo do przeżywania będącego dlań źródłem potencji cielesnej i twórczej, dionizyjskiego z ducha uczucia do młodej dziewczyny. W swej adwersarce widzi jedynie niekochaną starą, ponoszącą karę za niegdyśszą nieczułość i szukającą pociechy w winie. Ta wielowymiarowa, antropologiczna wizja człowieka uwzględniająca erotyzm nie jest równie wspaniałomyślna wobec starych kobiet o cielesnych, niezaspokojonych aspiracjach. Owa wrogość wobec seksualności starych kobiet zyskuje rekomendację i usprawiedliwienie dzięki powszechnie akceptowanej tradycji reprezentowanej chociażby przez nazwiska Katullusa czy Marcialisa.

To, co Maria Janion nazywa właściwymi kulturze patriarchalnej odmiennymi standardami w podejściu do męskiej i kobiecej starości, daje się zauważyć nawet w tych renesansowych utworach, które tak jak *Pochwała głupoty* przynoszą krytykę starych zalotników obojga płci, czyniąc źródłem komizmu „rozziew, jaki istnieje pomiędzy miłością fizyczną a brzydota”<sup>969</sup>.

---

<sup>967</sup> Zob. W. Pawlak, *Jan Kochanowski wobec starości*, w: *Dojrzewanie do pełni życia*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 87–97; J. Pelc, *Do dziewczki. Fraszka 82, Ksiąg trzecich*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 31–32. Interpretując fraszkę *Do dziewczki*, Janusz Pelc pisze, że jest to: „Żartobliwie wypowiedziana renesansowa pochwała witalności organizmu ludzkiego. Triumf człowieka nad przyrodzonymi ograniczeniami, które może przynieść starość. Starość, w którą z wolna przechodzi wiek męski. [...] żartobliwa zachęta młodej dziewczyny do romansu z siwiejącym mężczyzną, [...] pochwała męskiej witalności”.

<sup>968</sup> Zob. M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 165. Zob. C. Kidwell, *Pontano. Poet and Prime Minister*, London 1991, s. 163–179.

<sup>969</sup> G. Minois, dz. cyt., s. 108.

Tytułowa bohaterka, a zarazem narratorka utworu drwi ze staruchów w wieku Nestora, którzy „żenią się z młodziuteńkimi dziewczętami bez posagu”, choć są już siwi, łysi, bezzębni, sepleniący, czepiający się na siłę młodości, farbujący włosy, sięgający po peruki. Starzy głupcy pogrążający się w szaleństwach miłości stanowią widok żaloszny i śmieszny. Mimo to jednak ci starcy, „truchła” i „stypy po sobie samych” nie są – zdaniem narratorki – nawet w połowie tak zabawni, jak urągające powadze wieku stare baby, których widok jest „jeszcze bardziej diabelnie podejrzaną przyjemnością”<sup>970</sup>.

### „Policzki barwiczkami sobie malują”

Odrzuceniu względów podstarzałych zalotnic towarzyszy w literaturze renesansowej kpina nie tylko z ich wyglądu, ale i z podejmowanych przez nie zabiegów, mających na celu przywrócenie utraconej urody i atrakcyjności<sup>971</sup>. Tak zdecydowane ostracyzowanie kobiecej starości, podkreślanie kontrastu zachodzącego między komiczno-cielesnym wymiarem fizycznej powłoki starek a wciąż nurtującą je pasją życia<sup>972</sup> i potrzebą podobania się, służy zwalczaniu przez kulturę nieakceptowanych modeli przeżywania senilnego wieku.

W *Konterfekcie zalotnej Andaluzyjki* obiektem szyderstwa miejskich plotkarek jest starzejąca się kobieta, usiłująca wyglądać na młodszą od własnej córki. Wysiłki owej niewiasty zostają zdemaskowane przez jedną z kumoszek, która zaklina się wobec innych, że podstarzała zalotnica:

[...] włosy [...] proszkiem z liści ligustru farbuje, by skryć ich zimową śnieżność. Co dzień rano brwi sobie maluje [...] biust sobie szmatami wypycha, żeby pokazać piersi, kiedy wychodzi na ulicę, więcej błyskotek wiesza na sobie niżli Murzynka, ciepiec zaś czy stroik mocno ma umarszczony, żeby

<sup>970</sup> Erazm z Rotterdamu, *Pochwała głupoty*, przeł. E. Jędrkiewicz, wstęp H. Barycz, Wrocław 1953, s. 62.

<sup>971</sup> Ostra krytyka podstarzałych zalotnic pozostaje niejako w opozycji do powstających w dobie renesansu traktatów, mówiących o stosowaniu kosmetyków. Warto tu wymienić *Sekrety* Aleksego z Piemontu oraz dzieła pisane przez kobiety, takie jak: Caterina Sforza, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Maria Gondola. Zob. M.K. Ray, *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge–London 2015.

<sup>972</sup> Zob. A. Legeżyńska, *Mało dostojna starość* (Cz. Miłosz), w: tejże, *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.*, Poznań 2002, s. 63.

twarz pełniejsza się wydawała; zdaje jej się, że wszyscy na nią patrzą, po każdym słowie składa ukłon, a kiedy siada, wygląda jak źle pomalowana sofa. A przy niej zawsze drecze inna przekupka, co kozy trzyma, a głębę ma jak worek na karmelki i starsza jest od samego szatana. Wieczorami wychodzą we dwie w kapeluszach na oczy, żeby zbierać komplementy, a nie śmiać niczego odsłonić, żeby nie pokazywać ludziom zbutwiałych trumien<sup>973</sup>.

Stare strojnisię, porównane przez Delicado do „zbutwiałych trumien”, muszą przywołać na myśl Erazmiańskie „strupieszale staruchy”. Jedne i drugie nie zdają sobie sprawy z własnej śmieszności. Tym drugim nieskuteczne zabiegi o przekwitłą urodę sprawiają wręcz radość, będącą w utworze Erazma z Rotterdamu darem Głupoty, która jako narratorka tego (nawiązującego do dzieł Lukiana z Samosat i do Brantowskiego *Okrętu głupców*) filozoficzno-satyrycznego monologu-burleski mówi<sup>974</sup>:

[...] diabelnie podejrzana przyjemność to widzieć te babule, tak stare, że już prawie nieżywe, i tak strupieszale, że mogłoby się zdawać, wróciły z Podziemia, a jednak ciągle miamlące o tym, jakie to miłe życie pod słońcem, ciągle pełne – jak to Grecy mówią – koźlej jurności i za gruby grosz jakiegoś Faona sobie wynajmujące; policzki barwiczkami sobie malują, od zwierciadła nie odstępują, nadrabiają powaby najbardziej sekretnych swych wdzięków, wystawiają wyschłe i zmarniałe piersi, drżącym ze starości miauczeniem chcą podsyć wędną żądzę, popijają sobie, ile wlezie, pchają się do tańca dziewcząt, bazgrzą miłosne liściki. Śmieją się wszyscy z tego, niby ze szczytu głupstwa, jakim to i jest rzeczywiście, ale te babule rade z siebie same i uciechę w tym tak okrutną znajdują, jakby je kto miodem całe smarował; oczywiście to zaś, że to ich szczęście moim jest dobrodziejstwem<sup>975</sup>.

Będące w *Pochwale głupoty* przedmiotem szyderstwa wady starych kobiet stanowią rdzeń negatywnego kulturowego stereotypu starości, zakorzenionego w antyku, przeniesionego przez wieki średnie (tak przez pisma ojców

<sup>973</sup> F. Delicado, dz. cyt., s. 25–26.

<sup>974</sup> Zob. H. Barycz, *Wstęp*, w: Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. LXIII–LXXXIV. Henryk Barycz podkreśla fakt, iż Erazm z pewnością znał satyrę Sebastiana Branta pt. *Okręt głupców* (*Narrenschiff*) wydaną pod koniec XV wieku (1494) oraz oparty na niej zbiór kazań Johanna Geilera von Kaysersberga zatytułowany *Okręcik głupców* (Strasbourg 1498).

<sup>975</sup> Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 62.



Kościół, jak i kulturę ludową) oraz pieczołowicie rekonstruowanego w głoszącym hasła imitacji starożytnych renesansie.

Do wyżej wspomnianych ułomności starek według Erazmiańskiej Głupoty należą: starcza brzydota, rozpaczliwe i daremne zabiegi o odzyskanie młodości, lubieżność i kupowanie sobie młodych kochanków oraz nieliczące z powagą wieku chęć zabawy i pijaństwo. Erazm, pisząc ironicznie o koźlej jurności starych kobiet, odwołuje się – jak sam to podkreśla – do liryki i komedii greckiej. Nawiazuje *expressis verbis* do twórców greckiego antyku, sięga zarazem po motywy wykorzystywane przez (naśladujących Greków) twórców łacińskich. Toteż Erazmiańskie starki „nadrabiające powaby najbardziej sekretnych swych wdzięków”, eksponujące swe wyschłe i zmarniałe piersi, podsycające więdnącą żądzę żalosnym miauczeniem są następczyniami starych kobiet z epigramów Marcjalisa, który do jednej z nich kierował szereg ironicznych pouczeń i pytań:

Po cóż, Ligejo, wyskubujesz sobie  
Wiekowe łono? Zostaw prochy w grobie!  
Młodej wypada dbać o taką schludność,  
Lecz ciebie starą nawet nazwać trudno.  
Wierzaj mi, kusić wdziękiem swego łona  
Mogła nie matka Hektora, lecz żona.  
Będziesz ci – myślisz – służyć za przynętę  
Coś, co już dawno zmurszało ze szczętem?  
Wstydz się, Ligejo, porzuć te zachody  
I lwu zdechłemu nie podskubuj brody<sup>976</sup>.

Erazm z Rotterdamu, a przed nim włoscy poeci okresu quattrocenta podążali śladami poetów rzymskich, wśród których oprócz Marcjalisa wymienić warto chociażby Tibullusa, wypominającego starym kobietom farbowanie włosów oraz usuwanie zmarszczek za pomocą peelingu.

W swym utworze *In Gallam anum deformem* włoski poeta renesansowy Ugolino Verino jawnie kpi zatem z tej, która starczą, trupią bladeść daremnie usiłuje zamaskować pudrami bądź usunąć za pomocą ziołowych ekstraktów<sup>977</sup>.

Do chóru poetów drwiących z tyleż rozpaczliwych, co daremnych kosmetycznych zabiegów starek i ich tęsknoty za utraconą seksualną atrakcyjnością należą też Filippo Buonaccorsi – Kallimach, poprzez swe łacińskie utwory

<sup>976</sup> Marcjalis, *Epigramy. Wybór* (10,90), przeł. S. Kołodziejczyk, Warszawa 1971.

<sup>977</sup> M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 166.

przenoszący na polski grunt nowe, nawiązujące do antycznych źródeł, literackie prądy. Poeta ten wyśmiewa się ze starej Sofronii, używającej przeciwzmarszczkowego kremu do twarzy i sztucznego rózu w celu zamaskowania swego podeszłego wieku, ewidentnie zdradzanego przez ukazywane w uśmiechu „trupie zęby”<sup>978</sup>.

W napisanej w języku polskim fraszce Jana Kochanowskiego, nawiązującej do zamieszczonego w *Antologii greckiej* pierwowzoru, obiektem drwiny staje się natomiast kobieta nosząca znaczące imię – Pryska, do której podmiot mówiący zwraca się następująco:

Długo się w wannie parzysz, Pryszo pochodzona,  
Czy chcesz jako Pelijas odmłódnać warzona?<sup>979</sup>

Bohaterka utworu o imieniu pochodzącym od łacińskiego *prisca* (stara) porównana została do Peliasa, którego złudne pragnienie odzyskania młodości doprowadziło do śmierci. „Pochodzona”, a więc stara i – mówiąc dość dosadnie i kolokwialnie – „zużyta” bohaterka fraszki wykazuje się przede wszystkim głupotą i próżnością. Tym samym wadom uległ wyżej wymieniony król Jolku, który za podszeptem podstępnej Medei kazał się swym córkom porąbać na kawałki, wierząc, iż wygotowanie jego pokawałkowanego ciała w ziołach przywróci mu młodość.

Miłosne aspiracje starych kobiet dla poetów renesansowych są przejawem istnego szaleństwa seksualnego. Owa *furiosa libido* jest postrzegana skrajnie negatywnie; skrajnie negatywnie w związku z tym postrzegane są także wszelkie starania starych kobiet o poprawę swego wyglądu. Dla twórców renesansowych, tak jak i dla antycznych, są one daremną próbą odwrócenia naturalnego porządku rzeczy. Taka bezczelność zasługuje na najgorsze słowa potępienia, stąd dlatego też u renesansowych poetów pobrzmiwia szyderczy ton Arystofanejskiego *Sejmu kobiet*, w którym starą wymalowaną kobietę młodzieniec nazywa małpą pokrytą bielidłem. Jego obelgi są niejako usprawiedliwione postawą samej staruchy, która czyha na młodzieńców, z niepokojem pytając:

Cóż to, mężczyźni nie nadchodzą? Czas już.  
Ja się bielidłem pięknie namaściłam,

<sup>978</sup> *Callimachi Experientis (Philippi Buonaccorsi) Carmina*, a cura di F. Sica, introduzione di G. Paparelli, Napoli 1981, cyt. za: M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 166–167.

<sup>979</sup> J. Kochanowski, *Do Pryszy*, w: tegoż, *Fraszki*, s. 143.

suknię – sam szafran – włożyłam i stoję  
 beczynn timerucząc pod nosem piosenkę.  
 Jak tu którego z przechodzących złapać?<sup>980</sup>

Podjmowane przez staruchę wysiłki uwiedzenia młodzieńca budzą drwinę bądź odrazę. Podczas gdy Erazmiańska Głupota znajduje uciechę w naigraniu się ze starych zalotnic, bohater Szekspirowskiej tragedii w braku seksualnej wstrzemięźliwości mocno dojrzałej kobiety widzi przede wszystkim odrażającą lubieżność oraz źródło zagrożenia i nieszczęść. Hamlet, o którym tu mowa, ujawnia wręcz obsesję patriarchalnego społeczeństwa, odmawiając swej matce prawa do miłości, słowami<sup>981</sup>:

To nie jest miłość, bo w tym wieku  
 Szał krwi nie kasa<sup>982</sup>.

Miłosne potrzeby i pragnienia starych kobiet są więc utożsamiane z lubieżnością, która jest nie tylko gorszą sama w sobie, ale i grozi destrukcją, a przynajmniej naruszeniem obowiązującego porządku świata.

## Faon

Wysiłek Erazmiańskich bab nakładających makijaż na pomarszczone niczym skórka starego jabłka policzki jest żalorny i daremny. Owe bezwstydne „babule” budzą powszechne zgorszenie, utrwalając swym postępowaniem wywiedziony z antyku stereotyp starej kobiety oplacającej sowicie miłość młodzieńca.

Kosmetyczne, groteskowe zabiegi starych rozpustnic mające na celu pozyskanie młodego kochanka to w literaturze renesansowej mocno rozpowszechniony motyw. Pojawia się on także w utworze Angela Poliziano, tokańskiego humanisty doby quattrocenta, który „w kąśliwych jambach” wiersza *In Anum* nie poprzestaje na drwinie z niewczesnych zalotów starej

<sup>980</sup> Arystofanes, *Sejm kobiet*, w: tegoż, *Komedie I-II*, przeł. J. Ławińska-Tyszkowska, Warszawa 2001 (w. 1072–1073).

<sup>981</sup> Zob. J. Hobot-Marcinek, dz. cyt., s. 293.

<sup>982</sup> S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 129; fragmenty *Hamleta* w przekładzie J. Iwaszkiewicza.

kobiety. Podmiot mówiący wspomnianego utworu obrzuca starą pogardliwymi epitetami, określając ją mianem lubieżnej, plugawej i goniącej się suki. Włoski poeta wzorem Horacego szydzącego z leciwych nierządnic (Epody 8 i 12) oraz Marcialisa (Epigram III 93), kpiącego z niejakej Vetustilli, nie waha się stwierdzić, iż lepiej byłoby współżyć z maciorą, oślicą czy suką niż ze starą babą o odrażającej fizjologii<sup>983</sup>.

Literatura łacińska i nowołacińska obdarza zatem niewybrednymi, wręcz wulgarnymi epitetami stare kobiety, żywiące jeszcze jakieś miłosne czy erotyczne aspiracje. Po znacznie bardziej łagodne (przynajmniej na pozór) środki sięgają natomiast autorzy utworów polskojęzycznych, co zwykło się wiązać z obyczajową pruderią doby staropolskiej.

We fraszce Kochanowskiego *Na starą* podmiot mówiący, zgorszony zabiegami tytułowej bohaterki o cielesną miłość, prześmiewczo mówi:

Teraz by ze mną zgrywać się chciała,  
Kiedyś, niebogo, sobie podstarzała.  
Daj pokój, prze Bóg! Sama baczysz snadnie,  
Że nic po cierniu, kiedy róża spadnie<sup>984</sup>.

W nawiązującej do greckiego epigramatu fraszce odnajdujemy ulubioną przez renesans metaforę kwitnącej róży i jedynie szyderczy ton podmiotu mówiącego, zgorszonego tupetem staruchy, pozwala przypuszczać, że widzi on w adresatce swej wypowiedzi nie tyle przekwitłą różę, co ciernisty, bezużyteczny badyl.

Wydawcy, „cenzorzy” i moralisci niekiedy starali się negować nieprzyzwoite treści<sup>985</sup>. Toteż Jan Kochanowski, domagający się w liście do Januszowskiego zachowania integralności swych utworów epigramatycznych, w jednej z fraszek pisał:

Jeśli by w moich książkach co takiego było,  
Czego by się przed panną czytać nie godziło,  
Odpuść, mój Mikołaju, bo ma być stateczny  
Sam poeta, rym czasem ujdzie i wszeteczny<sup>986</sup>.

<sup>983</sup> M. Łukasiewicz-Chantry, dz. cyt., s. 167. Zob. *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, raccolte e illustrate da I. Del Lungo, Firenze 1867.

<sup>984</sup> J. Kochanowski, *Na starą* (I, 7), w: tegoż, *Fraszki*, s. 7.

<sup>985</sup> Zob. R. Krzywy, dz. cyt.

<sup>986</sup> Fraszka Jana Kochanowskiego (I, 26), cyt. za: R. Krzywy, dz. cyt.

Wzorem greckich i rzymskich autorów epigramów Kochanowski w swoich fraszkach przypisuje starym kobietom rozwiązłość, wyśmiewając ich niewygasłą chęć podobania się mężczyznom i używania życia. Biorąc jednak pod uwagę cenzorskie skłonności wydawców, poeta owo szyderstwo skrywa niekiedy za konceptualistyczną konstrukcją. Tak właśnie dzieje się w przypadku fraszki *Na Barbarę*. Koncept ów polega na ukryciu w co drugim wersie niecenzuralnych i wulgarnych kpín z podstarzałej zalotnicy<sup>987</sup>.

Zastosowany przez Kochanowskiego szyfr pozostaje skuteczny po dziś dzień z uwagi na współczesne nam zabiegi edytorskie, mające zapewne na celu podtrzymanie nobliwego obrazu polskiego renesansu. W większości wydań fraszki *Na Barbarę* koncept renesansowego poety nie zostaje objaśniony.

Z podobnym zabiegiem, mającym na celu ugruntowanie stereotypowego obrazu epoki renesansu, polegającym na zaniechaniu objaśnień czy komentarza, mamy do czynienia we współczesnej edycji polskiej przeróbki dramatu Jakuba Lochera. W tej wersji *Sądu Parysa* bohaterkami, będącego „osobną własnością polskiego przekładu intermedium”<sup>988</sup>, są stare, jurne baby o swoich przezwiskach: Gordanka, Piszczkowa i Czuczyna. Ich taniec z młodzieńcami jest parodią tańca głównych bohaterów – Heleny i Parysa, który zaprasza swą wybrankę do zabawy słowami:

Pódźże teraz, ma miła Helenko, do tańca.  
Racz skakać wedle młodego młodzieńca.  
Pożyw(a)j wesela pókiś młoda,  
Boć młodość płynie jako woda<sup>989</sup>.

Stosownemu dla młodej dziewczyny tańcowi z młodzieńcem zostają przeciwstawione groteskowe pląsy starych bab, z których każda, tak jak Czuczyna, może powiedzieć o sobie:

Będę tańcowała dzisiaj śmieie,  
Bom nie była w niedziele w kościele<sup>990</sup>.

---

<sup>987</sup> W. Magnuszewski, *Fraszka „Na Barbarę” czyli o „szlachetnej nierządniczy”*, „Litteraria” 24 (1993), s. 5–53.

<sup>988</sup> J. Ziomek, *Literatura Odrodzenia*, Warszawa 1987, s. 49.

<sup>989</sup> *Dramaty staropolskie. Antologia*, t. 1, oprac. J. Lewański, Warszawa 1959, s. 218.

<sup>990</sup> Tamże, s. 220.

Wiedzione szatańskim podstępem stare baby, wyraziste postaci burleskowego międzyaktu, szykują się do zabawy<sup>991</sup>, która stanowi preludium do innych uciech, do czego przyznaje się Gordanka, stwierdzając:

Pojdę z wi[e]śn[i]aczkiem tańcować,  
Boć go na potem sobie chcę zachować<sup>992</sup>.

Inicjatorka tańca, która „skakała jako sarna / bo się objadła grochowego ziarna”, przyznaje, iż pożąda towarzystwa młodego „pastyrza”:

Ja, pani Piszczkowa, baba stara,  
Ale między młodzieńcy jara.  
Pójdę teraz do tańca.  
Bo mi miło skakać wedle młodzieńca<sup>993</sup>.

Do Piszczowej i jej towarzyszek, pchających się do tańca niczym Erazmiańskie babule, młodzieńcy (dość enigmatycznie dla dzisiejszego czytelnika) wołają:

Nuż wy, baby stare,  
Niechaj będzie dziś żniwo jare!  
Będzim z wami ten raz tańcować,  
A potem twarogu pojadać<sup>994</sup>.

Wypowiedź młodych mężczyzn jest niezwykle znamienna dla karnawałowych intermediiów, które „kojarzyły sferę seksualną ze śmiechem, stanowiącym licencję zezwalającą akcydentalnie na publiczne naruszenie obyczajowego tabu”<sup>995</sup>, jakim było spółkowanie starych bab z młodzieńcami.

Ten kulturowy mechanizm zawieszania tabu zostaje w wielu współczesnych wydaniach *Sądu Parysa* pominięty milczeniem jako coś wstydlivego, wręcz niewłaściwego. I tak oto w antologii *Teatru polskiego renesansu* intermedium nie doczekało się jakiegokolwiek komentarza, co czyni oba wyżej zacytowane fragmenty tekstu niezrozumiałym dla współczesnego czytelnika.

---

<sup>991</sup> Zob. J. Ziomek, dz. cyt.

<sup>992</sup> *Dramaty staropolskie...*, dz. cyt., s. 219.

<sup>993</sup> Tamże.

<sup>994</sup> Tamże, s. 220.

<sup>995</sup> R. Krzywy, dz. cyt.

Tylko znajomość dawnej kultury karnawałowej oraz związanej z nią rolniczo-kulinarnej frazeologii erotycznej może ujawnić prawdziwy, obsceniczny charakter tych passusów<sup>996</sup>.

Współczesna dbałość o kształtowanie nobliwego obrazu renesansu pozostaje w opozycji do faktu, iż *Sąd Parysa* był przeznaczony do wystawiania w porze mięsopustu, a właśnie karnawał obok obrzędów weselnych stanowił ten czas, w którym kultura szlachecka dopuszczała słowne i w przypadku sztuki zapewne także gestykalne aluzje do seksualnego aktu, wstępem do niego był zaś w tym wypadku karykaturalny taniec bab<sup>997</sup>.

Intermedium w adaptacji Locherowskiej sztuki jest typowym „przekładem karnawałowej inwersji, akceptowanej tylko w obrębie chwilowego porządku, nietolerowanego na co dzień”<sup>998</sup>. W ramach wspomnianego czasowego porządku ważnymi postaciami pozostają stare baby, wpisujące się w utrwalony w pamięci zbiorowej kulturowy profil dionizyjskiej upojonej baby, będącej archetypem niezniszczalnego życia<sup>999</sup>, w czasach antycznych towarzyszącej Dionizosowi, podobnie jak on łączącej w sobie *sacrum*, żartobliwość i szaleństwo<sup>1000</sup>.

## Baba-Barbara

Postać *anus ebria* odarta przez kulturę oficjalną z pierwotnych eschatologicznych znaczeń, zsekularyzowana i ośmieszona przez nadany jej naturalistyczny sztafaż pojawia się we wspomnianej już wcześniej fraszce Kochanowskiego *Na Barbarę*, w której to staje się ona obiektem szyderstwa. Co paradoksalne, frywolna, mocno nieprzyzwoita wymowa fraszki poety z Czarnolasu jest tyleż skrywana, co ujawniana dzięki specyfice budowy wiersza, będącej konsekwencją zastosowania *aprosdoketonu* – chwytu, który w myśl definicji zawartej w słowniku terminów literackich polega na „celowym, zaskakującym odbiorcę wprowadzeniu słowa lub wyrażenia innego niż zapowiadane przez tok wypowiedzi, tj. układy frazeologiczne, rytmiczne, rymowe,

<sup>996</sup> R. Krzywy, *Pestańskie róże i równe szczęście. Rozważania na temat tekstu objaśnień do tekstu staropolskiego*, „Terminus” 9:2(17) (2007), s. 123–140.

<sup>997</sup> R. Krzywy, *Sarmaci w negliżu...*

<sup>998</sup> Tamże, s. 2–3.

<sup>999</sup> K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.

<sup>1000</sup> J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007.



składniowe, logiczne itp. Efekt niespodzianki jest tym większy, że brzmienie słowa użytego [...] bywa aluzją do słowa oczekiwanego”<sup>1001</sup>.

Fraszka *Na Barbarę* posiada zatem dwie wersje: oficjalną (po dziś dzień drukowaną bez stosownych i wystarczających komentarzy zdradzających intencję autora), dominującą w większości wydań, oraz tę nieoficjalną, przez swoją ostrą wymowę znacznie bliższą obscenicznym niekiedy epigramom greckim.

W obu wersjach fraszki poeta wyśmiewa starą kobietę, która wiedziona podszeptami diabła wciąż chce się podobać, bawić i być atrakcyjna seksualnie dzięki pomocy szatana bądź jego parających się czarami towarzyszy, mających związek z Norymbergą, miastem słynnym z rozwoju nauk tajemnych<sup>1002</sup>. Oficjalna przestroga brzmi następująco:

Czort rozskakał tego swata,  
Nie dba, choć kto ma lada co przed sobą,  
  
okazuje swoje sztuki,  
Albo nie wie, że masz w Nuremberku towar?<sup>1003</sup>

Dla czytelników szesnastowiecznych, w znacznie większym stopniu niż dla dzisiejszych, znaczące były jednak bezrymowość oraz odstępstwo od zwyczajowych miar stosowanych w budowie wiersza stychicznego, polegające na przeplataniu się ósmio- i dwunastozgłoskowych wersów. Właściwe odczytanie fraszki wymaga bowiem redukcji dwunastozgłoskowych wersów, tak aby z nich zostało siedem sylab początkowych. Zadaniem odbiorcy jest też dodanie ósmej sylaby nieuwzględnionej w oficjalnej wersji<sup>1004</sup>.

Współczesnemu czytelnikowi właściwą wymowę utworu sugerować może przede wszystkim zagubiony (zdaniem niektórych badaczy), a łatwy do odtworzenia rym. Tekst poddany opisanym powyżej zabiegom brzmi następująco:

<sup>1001</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2002, s. 40.

<sup>1002</sup> Fragment dotyczący Nuremberku pozostaje po dziś dzień nierozszyfrowany. Władysław Magnuszewski (dz. cyt., s. 5–53), utożsamiający bohaterkę fraszki Kochanowskiego z nałożnicą króla Zygmunta Augusta – Barbarą Gizanką, podkreślał, iż poecie mogło chodzić o związki Gizanki z jakąś znaczącą się na czarach postacią z Norymbergi. W ślad za Aleksandrem Brücknerem zwracał też Magnuszewski uwagę na wspólny rdzeń słów „towar” i „towarzystwo”.

<sup>1003</sup> Fraszka *Na Barbarę* tak w „oficjalnej”, jak i „niecenzuralnej” wersji cyt. za: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-na-barbare.html>.

<sup>1004</sup> W. Magnuszewski, dz. cyt.

Jakoś mi już skaczesz słabo,  
Folguj sobie, miła babo, proszę cię.

Czart rozskakał tego swata,  
Nie dba nic, choć kto ma lata

Okazuje swoje sztuki,  
Alboć nie wie, że masz wnuki?

Pierwsze wersy utworu przynoszą przestrożę natury ogólnej, jaką jest wezwanie do zachowania stosownego do wieku i pozycji matrony. Kolejne wersy fraszki zawierają bardzo konkretne zalecenia i wskazania. W jej „ocen-zurowanej” przez poetę wersji wydają się one współczesnemu czytelnikowi nieco enigmatyczne. W wersji „odszyfrowanej” – obsceniczne lub co najmniej dosadne. Zestawienie obu poniżej przedstawionych wersji (tej nieoficjalnej i oficjalnej, umieszczonej w nawiasach) wygląda następująco:

Ale ty wždy nie bądź głupia,  
Nieznajomym nie daj dupia (nie daj dudkować przed sobą).

Nie zwierzaj się leda komu,  
Nie puszczaj mnichów do domu (do dobrego mieszkania).

I kapłanów się wystrzegaj  
Raczej sama zawždy legaj! (letanije śpiewaj!).

Kolejna seria cenzuralnych i niecenzuralnych przestroż skierowanych do Barbary dotyczy natomiast daremności upiększających zabiegów, jakie podejmuje stara kobieta, oraz śmieszności, na jaką takie zachowanie ją wystawia:

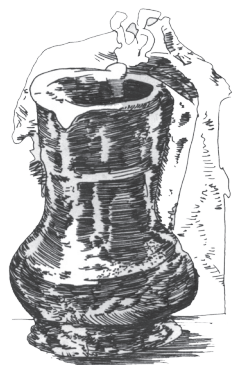
A chcesz li mię słuchać dalej,  
Moja Barbaro, nie szalej! (nie szacuj dobrych ludzi!).

Zawsze raczej szukaj zgody,  
Niech za cię skacze młody (kto młotem dobrze robi)

Możesz odpruć i te wzorki,  
Czyście tak nama z paciorki (paciorkowym biczkiem).

A nie dufaj w żadne czary,  
I pod pierzem szpetny stary (staroświetski bieret).

Wiedźże, co masz czynić z sobą,  
Bo lisi ogon za tobą (za towar nie uchodzi).



A łotrowie, co to widzą,  
W oczy pięknie, w kącie szydą (szykują swe draby).

Domyślajże się ostatka,  
Wszakeś już swym dziatkom matka (marcypan rozdała).

Bohaterka utworu Kochanowskiego ze względu na swe niewygasłe jeszcze erotyczne pragnienia staje się obiektem drwiny tych, którzy komplementują ją „w oczy” tylko po to, by potem szydzić z tej, która zwiedziona starczą *avaritią* – zachłannym umiłowaniem życia, zamiast przygotowywać się do dobrej śmierci i rozmyślać o rzeczach ostatecznych, za wszelką cenę usiłuje powstrzymać upływ czasu.

Postać Barbary jest żywa i nieschematyczna, przez co przypomina raczej Celestynę Rojasa niż postthoracjańską Likę. Nie jest więc ona jedną z realizacji *descriptio vetulae*, opartą na enumeracji typowych dla danego toposu właściwości, lecz jest konstruowana poprzez opis rzeczywistych cech bohaterki. Być może dlatego Władysław Magnuszewski wbrew wątpliwościom innych badaczy pragnie widzieć w tej fraszce niewybredną satyrę na Barbarę Giżankę, powszechnie znienawidzoną kochankę króla Zygmunta Augusta<sup>1005</sup>. Jednak – jak stwierdza Janusz Pelc – fraszka *Na Barbarę* raczej nie jest satyrą wymierzoną w konkretną historyczną postać, a samo imię Barbara w onomastyce języka poetyckiego Jana Kochanowskiego oznacza po prostu „babę” i niesie ze sobą negatywne konotacje<sup>1006</sup>.

## Błazen emancypator

Wiedźże, co masz czynić z sobą,  
Bo lisi ogon za tobą<sup>1007</sup>

– tymi słowami przestrzega babę-Barbarę „narrator” fraszki Kochanowskiego, przypisując bohaterce utworu rekwizyt, który zdaniem etnologów i badaczy karnawału był atrybutem błazna symbolizującym jego spryt

---

<sup>1005</sup> Tamże.

<sup>1006</sup> J. Pelc, *Symbolika imion w poezji Jana Kochanowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 20/21, Sectio FF (2002/2003), s. 4.

<sup>1007</sup> Zob. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/fraszki-ksiegi-pierwsze-na-barbare.html>.

i przebiegłość<sup>1008</sup>. W tym wypadku chodzi nie tyle o nadanie bohaterce wyżej wspomnianych cech, ile o uczynienie z niej kobiecego odpowiednika figury-kliszy głupca-błazna. Wykraczając poza ramy wyznaczone przez społeczeństwo tym kobietom, które mają już dzieci i wnuki, Barbara zajmuje podobnie jak błazen pozycję outsidera, zmienia się w starą błaznicę, demoniczną partnerkę czarta i innych wiernych mu odmieńców w stylu Peeckelhaeringha czy Hanswurst. Tak jak błazen staje się postacią negatywną, dzieląc z nim jego narcyzm, skłonność do miłości zmysłowej oraz nieroztropność<sup>1009</sup>.

Błaznica Barbara niepokoi, ponieważ jak każdy głupiec „jest dzieckiem życia, a nie abstrakcyjnej cnoty”<sup>1010</sup>. Wyposażona zostaje w lisi ogon – symbol błazeństwa, co ma ośmieszać oraz dyskredytować zarówno jej wszelkie niezgodne z oczekiwaniami społecznymi zachowania, jak i samą jej postać. Poprzez swą śmieszność spowodowaną łamaniem reguł Barbara upodabnia się do bohatera z siedemnastowiecznej komedii Piotra Baryki *Z chłopą król*, który zastanawia się nad tym, jak zareaguje jego żona, ujrzawszy go w stroju błazeńskim:

Cóż ja rzekę, gdy spyta, gdzim pieniądze podział,  
Gdy kukłę na głowie ujrzy, kto mię guzem odział?<sup>1011</sup>

To retoryczne pytanie bohatera w antologii Juliana Lewańskiego *Dramaty staropolskie* tłumaczone jest przez Janinę Majerową w przypisach następująco: „co powiem żonie, gdy spyta, kto mi nabił guza?”<sup>1012</sup>. Tymczasem, jak podkreśla Roman Krzywy, w staropolszczyźnie „guz” (guzman) to błazen, „a kukła w tym kontekście to nie bułka (choć za to znaczenie podstawowe tego słowa w dawnym języku Sarmatów), lecz charakterystyczna czapka błazeńska (z łac. *cucullus*, od którego pochodzi również dzisiejsze ‘kukiełka’)”<sup>1013</sup>.

Pijany chłop z komedii Baryki, przebrany za króla dla żartu przez żołnierzy, zostaje „wystrychnięty na dudka” przez innych. Barbara natomiast sama stroi się w szaty młodej kobiety. W obu przypadkach przebranie jest znakiem

<sup>1008</sup> M. Wąsik, *Krótką historia błazeństwa*, [www.teatralia.com.pl/archiwum/artykiuly/luty\\_2010/190210\\_khbl.php](http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykiuly/luty_2010/190210_khbl.php) [dostęp: 26.08.2015].

<sup>1009</sup> Tamże.

<sup>1010</sup> J. Sieradzan, dz. cyt., s. 101.

<sup>1011</sup> P. Baryka, *Z chłopą król*, w. 873–874, cyt. za: *Dramaty staropolskie*, t. 4, oprac. J. Lewański, przypisy oprac. J. Majerowa, Warszawa 1961, s. 178.

<sup>1012</sup> Zob. tamże, s. 557.

<sup>1013</sup> R. Krzywy, *Pestańskie róże i równe szczęście...*, s. 123–140.

blażeństwa i jego nieuchronnej konsekwencji śmieszności. Bohater komedii Baryki jest głupcem, którego cechuje pasywność. Z kolei Barbara, łamiąca zasady swym obscenicznym zachowaniem i nieuporządkowanym życiem seksualnym, bliższa jest postaci trickstera. Komizm i śmiech, który „poucza o nieskuteczności odwróconych ról”<sup>1014</sup>, dotyka w takim samym stopniu bohaterkę fraszki Kochanowskiego, co chłopskiego króla z – noszącej cechy zarówno literatury dworskiej, jak i sowizdrzalskiej – komedii Baryki.

W przeciwieństwie do dwójki wspomnianych bohaterów rozerotyzowane staruchy z intermedium *Sądu Parysa* spotykają się z pełną dobrodusznego śmiechu aprobatą. Tolerancja wobec „nienaturalnej, groteskowej żądy” starek możliwa jest tylko w literaturze karnawału. Powyższa Bachtinowska z ducha interpretacja intermedium utworu Lochera zostaje zanegowana przez takich badaczy jak Witold Wojtowicz czy referujący jego tezy Paweł Bohusiewicz<sup>1015</sup>. Ten pierwszy w swej książce *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku* stawia tezę, w myśl której scena mięsopustnego tańca starych bab z młodzieńcami jest jedynie demonstracją zachowań społecznie niepożądanych.

Według Wojtowicza w literaturze popularnej mamy do czynienia ze śmiechem dydaktycznym, który nie tylko nie wyzwała z ograniczeń, ale i poucza oraz dyscyplinuje, o czym mogą świadczyć słowa bohaterki karnawałowej, siedemnastowiecznej *Marancyi*<sup>1016</sup>, która sama o sobie mówi: „otom ja teraz głupia wnet się uczyniła”, „będąc starą, młodego pragnę w małżeństwo”<sup>1017</sup>. Obiektem satyry społecznej, a nie procesu emancypacyjnego są także – zdaniem wspomnianego badacza – bohaterki *Sejmu niewieściego* Marcina Bielskiego wzorowanego na Erazmiańskim *Senatulus*<sup>1018</sup>.

Poczynione przez Wojtowicza założenie, że śmiech karnawałowy jest jedynie „demonstracją antyświata występku, od którego chrześcijanin winien się zdystansować wraz z nadejściem Środy Popielcowej”<sup>1019</sup>, nawiązuje do myśli antropologów kultury, takich jak: Jean Delumeau, Aron Guriewicz,

---

<sup>1014</sup> W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2010, s. 399.

<sup>1015</sup> Tamże. P. Bohusiewicz, *Kulturowa historia literatury staropolskiej. Studium przypadku*, „Rocznik Antropologii Historii” 1:1–2 (2011), s. 11–24.

<sup>1016</sup> Dramat *Marancyja* zostanie omówiony w rozdziale poświęconym literaturze XVII wieku.

<sup>1017</sup> *Marancyja*, w: *Dramaty staropolskie*, t. 4, oprac. J. Lewański, Warszawa 1961, s. 9.

<sup>1018</sup> Wojtowicz pomija fakt, że wyśmiewany w satyrze Bielskiego kobiecie parlament proponuje także rozsądne reformy polityczne, do których należą te dotyczące obronności kraju czy zapobiegania separatyzmowi Prus Książęcych.

<sup>1019</sup> W. Wojtowicz, dz. cyt., s. 285.

Albrecht Classen, Elfriede Moser-Rath, Dietz-Rüdiger Moser czy Werner Mezger, i pozostaje w sprzeczności z Bachtinowską koncepcją karnawału oraz pracami takich polskich badaczy jak Stanisław Grzeszczuk, Teresa Banaś czy Piotr Pirecki<sup>1020</sup>.

Podjęta przez Wojtowicza próba zdefiniowania na nowo pola dawnej literatury i kultury popularnej polega na przeciwstawieniu się za pomocą metod antropologiczno-kulturowych marksistowsko-socjologicznemu (jego zdaniem) stanowisku badawczemu zbyt sztucznie oddzielającemu od siebie ludową kulturę niską i kulturę wysoką. Za konkurencyjną i trafniejszą od wizji binarnej opozycji dwóch kultur (uczzonej i popularnej) szczeciński badacz uznaje teorię wymiany i partycypacji zachodzącej pomiędzy tymi kulturami. Konsekwencją owej partycypacji jest – w jego ujęciu – obarczenie ludowej literatury funkcją dydaktyczną, realizowaną poprzez ujawnienie antywzoru w zachowaniu grup społecznych czy indywidualnych postaci, których zachowanie winno pełen rezerwy dystans jako głupie, szalone czy błazeńskie, niemieszczące się w ramach aprobowanych postaw<sup>1021</sup>.

Co znamienne, Wojtowicz raczej nie eksponuje faktu, że błazeńskie postaci z literatury satyryczno-karnawałowej, pozostając obiektem śmiechu, jednocześnie demaskują hipokryzję społeczną, ujawniają ambiwalencję rzeczywistości i jej spraw, które niczym Sylen posiadają:

[...] dwa niejako wyglądy, zgoła do siebie niepodobne. Tak dalece, że to, co z jednego [...] ich oblicza wygląda na śmierć, jest, gdy głębiej w to wglądnąć, życiem i przeciwnie to, co robi wrażenie życia, jest śmiercią, co piękna – brzydotą, co uczoności – nieuctwem, co siły – słabością, co szlachetności – nikczemnością, co wesołości – smutkiem [...] <sup>1022</sup>.

<sup>1020</sup> P. Bohuszewicz, dz. cyt., s. 13.

<sup>1021</sup> W. Wojtowicz, dz. cyt., s. 102. Stanowisko Wojtowicza nawiązuje do prac Andrzeja Borowskiego, który w swych rozważaniach na temat renesansowej kultury humanistycznej stwierdził, że proza satyryczna miała charakter wychowawczy, a „od literatury w ścisłym sensie pouczającej, czyli parenetycznej, różniła ją konstrukcja bohatera (a raczej antybohatera) i obraz świata przedstawionego, w którym wyeksponowanie cech negatywnych oraz karnawałowe odwrócenie porządku i systemu wartości miały unaoczniać potrzebę ich zachowywania i zarazem rozwijania, pielęgnowania. Humanistyczna parenetyka natomiast podawała wzorzec osobowości dla danego stanu i zawodu, czyli dla określonej roli społecznej, najbardziej wskazany i stosowny”. A. Borowski, *Renesans*, Kraków 2002, s. 128.

<sup>1022</sup> Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 54. Erazm odwołuje się tutaj do fragmentu dialogu platońskiego *Uczta*, w którym Alcybiades porównuje Sokratesa do posągów Sylenów, kryjących pod postacią zwierzęcą posązek boga.

„Jeśli zajrzysz pod maskę Sylena, zobaczysz, że rzecz ma się z wszystkim wręcz odwrotnie”<sup>1023</sup> – mówi powołana do życia przez filozofa z Rotterdamu Głupota, objaśniając w innym miejscu istotę względności życiowych ról i prawd za pomocą wręcz nowotestamentalnego exemplum:

Jeżeli się komu zdaje, że mówię zanadto filozoficznie, to dobrze, ja to zaraz powiem całkiem, jak mówią, grubo po chłopsku. Któż nie przyzna, że król to ktoś, kto ma bogactwa i władzę. A przecież jeśli nie ma żadnych dobrych przymiotów ducha i skoro niczego mu nie dość, to oczywista, że jest okrutnym nędzarzem<sup>1024</sup>.

Taka właśnie opozycja król–trickster stanowi regułą kompozycyjną utworu *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym*, w którym prosty, rubaszny i nieobyczajny interlokutor biblijnego króla wchodzi w rolę głupca, a zarazem „bezwzględnego krytyka wszystkich klas społecznych”, osoby „widzącej hipokryzję społecznego statusu”<sup>1025</sup> oraz przedrzeźniającej uznane autorytety.

Marchołt pochodzeniu króla Salomona – potomka dwunastu pokoleń patriarszych – z dumą przeciwstawia swą genealogię sięgającą dwunastu pokoleń chłopskich oraz rodowód swej żony wywodzącej się z „dwunaście rodzajów kurewskich”, które wylicza: pierwsza była Kudlicha, następna Pomyja, oraz Wardęga, Przepołudnica, Wieszczyca, Leżuchna, Niewtyczka, Chgwycicha, Mędrygała, Suwalanka i Nasiemkła. Zastosowana przez Jana z Koszyczek w rodowodzie Powaliszki antroponimia pozwala widzieć w żonie bohatera prawdziwą towarzyszkę i współniczkę w błazeństwie kreowania świata na opak<sup>1026</sup>, w którym zakwestionowane zostają „honor, ład, miara, roztropność, sprawiedliwość, prostota oraz jakiekolwiek stoickie opanowanie, które społeczeństwo sobie narzuca”<sup>1027</sup>.

W utworze tłumaczonym i adaptowanym przez Jana z Koszyczek równoległość błazeńskiej pary chłopa i baby przejawia się też w „dionizyjskim wyglądzie” obojga. Z syleniczną aparycją Marcolfusa-Marchołta koresponduje bowiem charakterystyczny dla starych pijaczek i bachantek wygląd

---

<sup>1023</sup> Tamże.

<sup>1024</sup> Tamże.

<sup>1025</sup> W. Kaiser, *Wisdom of the Fool*, w: *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, t. 4, red. Ph.P. Wiener, New York 1973, s. 518. Zob. J. Sieradzian, dz. cyt., s. 100.

<sup>1026</sup> J. Ziomek, dz. cyt., s. 86.

<sup>1027</sup> W. Kaiser, dz. cyt.



jego małżonki. Sowizdrzalska para, będąca dalekim echem postaci takich jak związani z wtajemniczeniem młodego Dionizosa starcy obojga płci (Sylen Mystagogos, stara pijana bachantka Trygië, mistyczna niańka Dionizosa Mystis)<sup>1028</sup>, posiada wręcz karykaturalny wygląd:

A wzrost Marchołtów był krótki, mały a mięszy, głowę miał wielką, czoło szerokie, czerwone a zmarszczone, uszy kosmate a zawieszonego pół lica, oczy mięsze a płynące, wargę spodnią małą niejako u wałacha, brodę smrodliwą a kosmatą jakoby u kozła, ręce jakby klocki, palce krótkie a wiąsze, nogi okrągłe, nos mięszy a garbaty, wargi wielkie a mięsze, oblicze jakoby u osła, włosy jakoby na kozle, obów nóg jego była chłopska a bardzo gruba, skóra jego kosmata a błotna, suknia jego krótka telko do lędźwi, nogawice jego fałdowane, odzienie jego farby barzo grubej. Żona jego była malutka a barzo mięsza, z wielkimi cyckami, włosy jej były jakoby szczeciny, brwi wielkie, ostre a smrodliwe jakoby na grzbiecie u wieprza, brodę jakoby u kozła, uszy jakoby u osła, oczy pochmurne a płynące, wzrok wężowy, ciało czarne a zmarszczone, cycki sine jakoby ołów, palce miała krótkie, na nich żelazne pierścienie, nozdrze oboje, wierzchnie i spodnie, miała nieboga barzo wielkie; goleni krótkie a mięsze, a kosmate jakoby i u niedźwiedzia; suknia jej była kosmata a rozerwana<sup>1029</sup>.

Błazen i jego towarzyszka w literaturze, w której dominują karnawałowe kreacje bohaterów, nie tylko stają się obiektem śmiechu, ale i sami pozwalają światu przejrzeć się w krzywym zwierciadle prawdy. Postaci Marchołta i jego życiowej towarzyszki stanowią realizację toposu *homo ferus*, przynależąc do wcieleń szaleńców-wyzwolicieli, nie liczących się z normami, zachowujących się jak dzieci i wykazujących niefrasobliwość, będącą – jak mówi Erazm z Rotterdamu – darem Głupoty. W postaciach (takich jak Marchołt czy Dyl Sowizdrzał) przynależących do literatury łotrzykowsko-pikarejskiej Monika Sznajderman, autorka rozważań o błazeńskich maskach i metaforach, rozpoznaje cechy trickstera. Ich nosicielem jest także, będący „potomkiem” Celestyny Rojasa i jej współników: Sempronias oraz Parmenia, Łazik z Tormesu, „który oszukuje i jest oszukiwany, próbuje niemożliwego, bywa poniżany

<sup>1028</sup> Zob. S. Borowicz, *Maska Sylenis*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 31.

<sup>1029</sup> *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym, a wszakoż jakoż o nim powiadają bardzo wymownym, z figurami a gadkami śmiesznymi*, przeł. Jan z Koszyczek, w: *Proza polska wczesnego renesansu 1510–1550*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1954, s. 83–84.

i upokarzany, ale nigdy się nie deprymuje”, występuje przeciw zasadom i obyczajom „nie dlatego, że je lekceważy, lecz ponieważ ma w tym swój cel”<sup>1030</sup>.

Na ambiwalencję w postrzeganiu postaci błazna, trickstera i klauna w dobie renesansu zwraca uwagę Walter Kaiser, podkreślający fakt, iż to właśnie w epoce ceniącej zawodowych głupców rozwinęła się idea głupca posiadacza mądrości, podobnego do Don Kichota czy bohaterów Erazma z Rotterdamu. Ci ostatni, zwani morozofami, mędrzygłupkami, czyli mędrkami udającymi głupców, uprawiają błazeńską filozofię skłaniającą ludzi do słuchania swoich twórczych instynktów<sup>1031</sup> oraz pozwalającą „demaskować jako wątpliwe to, co uchodzi za najbardziej niewzruszone, ujawniać sprzeczność tego, co wydaje się naoczne i bezsporne, wystawiać na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatrywać się racji w absurdach”<sup>1032</sup>.

Swoistym patronem tricksterów obojga płci pozostaje Sokrates, o którym Montaigne pisał, że nie tylko wyrażał się zawsze tak, jak się wyraża wieśniak, jak mówi niewykształcona kobieta, ale i „pozwalał objawiać [się] swej duszy w naturalnych i pospolitych ruchach”<sup>1033</sup>, co sprawiało, iż „nigdy byśmy pod tak lichą formą nie rozpoznali szlachetności i blasku jego cudownego pojęcia”<sup>1034</sup>.

Szałeńca, błazna, mędrzygłupka niczym Sokratesa (w ślad za Alcybiadesem z Platońskiej *Uczt*y) porównać można do Sylenów – puzderek pomalowanych na wierzchu „[...] w ucieszne a trefne figurki, jako harpie, gąski, zające rogate, osiodłane kaczkki, kozły latające, jelenie srokate i inne takie malowidła przedstawione uciesznie, aby ludzisków pobudzić do śmiechu, jako był zwykły Sylen, nauczyciel dobrego Bacchusa; zasię we wnętrzu zamykano tam zmyślne lekarstwa, jako to balsamy ambry, amonom, muszkat [...] i inne kosztowne rzeczy”<sup>1035</sup>.

Błazen, szaleniec, Marchońt to ktoś, o kim niczym o Sokratesie powiedzieć można, że z zewnętrznego kształtu niewart jest nawet łupiny cebuli, bowiem

---

<sup>1030</sup> J. Layard, 1957, recenzja z: Radin (1956), „Journal of Analytical Psychology” 2 (1957), s. 108, cyt. za: J. Sieradzan, dz. cyt., s. 97. Także M. Sznajderman odnajduje cechy trickstera w literaturze pikareskiej, do której należy *Łazik z Tormesu*. Zob. tejże, *Błazen, maski i metafor*y, Gdańsk 2000, s. 27.

<sup>1031</sup> E. Welsford, *The Fool. His Social and Literary History*, Gloucester 1966, s. 240. Słowa Welsforda cyt. za: J. Sieradzan, dz. cyt., s. 99.

<sup>1032</sup> Zob. L. Kołakowski, *Kapłan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, w: tegoż, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, t. 2, Warszawa 1989, s. 178.

<sup>1033</sup> M. de Montaigne, *Próby*, s. 26.

<sup>1034</sup> Tamże.

<sup>1035</sup> F. Rabelais, dz. cyt., s. 7.

taki jest „szpetny z członków i pocieszny z postawy [...] grubaśny w obyczajach, niechlujny w odzieży, ubogi w dostatki, niefortunny u płci białej, niezdatny do publicznych urzędów, zawsze podśmiewający się, zawsze przepijający do każdego pełną miarką, zawsze wykręcający się sianem, zawsze tający swoje boskie rozumienie”<sup>1036</sup>.

Emancypator-szaleniec o „obliczu głupka” zniechęca swą powierzchownością i sposobem bycia, ale niczym Sokrates kryje w sobie „przedziwną cnotę, nieomylną pewność”, a przede wszystkim „niepojętą wzgardę wszystkiego tego, dla czego ludzie tyle czuwają, biegają, pracują, żeglują, a borykają się”<sup>1037</sup>.

Może on zatem jawić się jako ktoś beztroski i wolny od wyżej wspomnianych ludzkich zabiegów. To jemu właśnie filozof z Rotterdamu przypisuje pozytywny rodzaj szaleństwa, całkowicie odmienny od tego, jaki „zsyłają z piekieł straszne mścicielki zbrodni, ilekroć szczując swymi węzami zażegają w piersiach śmiertelników czy to żądzę wojny, czy nienasycone pragnienie złota, czy miłość haniebną i zbrodniczą, czy mord, porubstwo, świętokradztwo”. Błazen-szaleniec dotknięty i naznaczony jest przez „szaleństwo inne, całkiem do tamtego niepodobne, dla wszystkich jak najbardziej pożądane [...]. A z takim mamy do czynienia, ilekroć jakiś błogosławiony obłąd równocześnie i uwalnia duszę od owych trosk, które ją trwożą, i napełnia ją różnorodną rozkoszą”<sup>1038</sup>.

Ten właśnie rodzaj szaleństwa – dany zdradzanemu mężowi, który wierzy, że jego żona wierniejsza jest od Penelopy – jest niezwykle pożyteczny, gdyż „karmi przyjemne złudzenia, utrzymujące nas przy życiu”<sup>1039</sup>. Zdaniem Erazmiańskiej Głupoty „najprzyjemniej jest żyć, kiedy jest się głupim”, dlatego też niewiasty szczęśliwsze są od mężczyzn, a dzieci i starcy pożądają nawzajem swojego towarzystwa, bowiem tych drugich przybliża do niemowląt „jasny kolor włosów i bezzębne usta, i drobne ciało, i apetyt na mleko, seplenienie i plectenie, fraszki, zapominanie, brak przezorności”<sup>1040</sup>.

Erazmiańska pochwała głupoty pełna jest dwuznaczności niczym sam błazen, który jest naturą wewnętrznie sprzeczną: bywa wszak boski i demoniczny, święty i przeklęty, złowrogi i komiczny zarazem<sup>1041</sup>. Takie są też jurne, stare zalotnice, będące z jednej strony wcieleniem negatywnych ste-

---

<sup>1036</sup> Tamże.

<sup>1037</sup> Tamże.

<sup>1038</sup> Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 73.

<sup>1039</sup> E. Welsford, dz. cyt., s. 240, cyt. za: J. Sieradzan, dz. cyt., s. 99.

<sup>1040</sup> Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 27.

<sup>1041</sup> M. Sznajderman, dz. cyt., s. 23–24.

reotypów kobiecej starości, a z drugiej znakiem, będącego efektem upojenia i szaleństwa, chwilowego – lecz przynoszącego ulgę – wyzwolenia z okowów społecznych i biologicznych reguł.

## „Popijają sobie ile wlezie [...] śmieją się z tego wszyscy”

„Mnie piersią swą wykarmiły dwie miluchne nimfy, Mete, czyli Pijaczynka, Bakchusowa córka, i Apedia, czyli Prostaczka, córka Pana”<sup>1042</sup> – takim to wywodem na temat swych mamek uzupełnia prezentację własnej genealogii tytułowa bohaterka utworu Erazma z Rotterdamu, która to – obok wspomnianych przez siebie boga wina i będącego symbolem lubieżności oraz witalności boga pasterzy – patronuje cechującym się „koźłą jurnością” starym pijaczkom.

Autor *Pochwały głupoty* mniej lub bardziej świadomie przywołuje wywodzący się z antyku symbol napełnionej winem, wręcz prostackiej i lubieżnej starki, oswajającej śmierć poprzez pijacki śmiech; uczestniczki dionizyjskich obrzędów, do których nawiązywały jeszcze pełne reminiscencji antycznych, wczesnochrześcijańskie mozaiki i sarkofagi przedstawiające postaci świętych i orantów zmieszane z girlandami liści winogrodu, geniuszami i maskami tragedii antycznych oraz postaciami wieśniaków łączących pracę przy winobranii z rytualnym tańcem<sup>1043</sup>. Na ile ten zwalczany w średniowieczu, ale i przez tę epokę przekazany symbol był zrozumiały w renesansie, trudno dzisiaj stwierdzić; zwłaszcza że dla społeczeństw doby odrodzenia popijające sobie tego Erazmiańskie babule stają się – jak mówi narratorka utworu, Głupota – przedmiotem szyderstwa i wrogości tyleż z uwagi na swe pijaństwo, co będące jego konsekwencją zachowania niewłaściwe, którymi są: prezentowanie własnych przywiedlonych wdzięków, desperackie próby odmłodzenia się, dołączanie do tańca dziewcząt oraz będąca „szczytem głupoty” i efektem upojenia, bynajmniej niechrześcijańska radość, objawiająca się pijackim rechotem.

Starość i pijaństwo pozostają ze sobą nierozzerwalnie związane tak w dziele Erazma, jak i w erotyku włoskiego poety Cristofora Landina, w którym to poeta-kochanek przestrzega okrutną i zarozumiałą, obojętną na jego zaloty Ginewrę przed starością mającą położyć kres urodzie wyniosłej dziewczyny.

<sup>1042</sup> Erazm z Rotterdamu, dz. cyt., s. 20.

<sup>1043</sup> Zob. P. Muratow, *Rzym chrześcijański*, w: tegoż, *Obrazy Włoch. Rzym*, przeł. P. Hertz, Warszawa 2008, s. 47–49.

Co znamienne, w jego futurystycznej wizji nadchodzącej starości ważne miejsce zajmuje sugerująca uzależnienie starki od alkoholu turpistyczna metamorfoza ciała, w wyniku której poprzecinany bruzdami zmarszczek brzuch przypominać będzie nienapełniony bukłak na wino<sup>1044</sup>.

„Ile wlezie” popija sobie także bohaterka utworu Rojasa, która wyznaje:

Mało piję, bo tylko tuzin miarek do każdego posiłku. Nigdy nie zdarza mi się pociągnąć więcej, chyba żem zaproszona, jak dziś<sup>1045</sup>.

Zachwalając własną „wstrzemięźliwość” w konsumpcji wina, Celestyna ujawnia zarazem swe pokrewieństwo ze słynącymi z zamiłowania do Bachusa starymi rajfurkami i niańkami z komedii greckiej i rzymskiej.

Poprzedniczkami tak Erazmiańskich strupieszających pijaczek, jak i Celestyny, dokonującej swą wypowiedzią autodemaskacji, są staruchy z komedii Plauta, takie jak chociażby – określana terminem *multiloqua et multibiba* – rajfurka z *Cistellarii* (*Komedii skrzynkowej*), która już w I akcie podchmielona towarzyszy młodym dziewczętom. Jej wiecznie niezaspokojony apetyt na wino powoduje, że łatwo ją przekupić i wkraść się w jej łaski. Dzięki temu niewolnik jednego z bohaterów za beczkę wina zyskuje ważne informacje, ułatwiające schadzkę kochankom. Podobnie nienasycona jest stręczycielka Leaena z komedii *Curculio* (*Wolek zbożowy*). Zostaje ona określona neologizmem *vinosissima*, pochodzącym od przymiotnika *vinosus* (‘pełen wina, upojony, oddający się pijaństwu’)<sup>1046</sup>.

W obu komediach oznaką upojenia starych stręczycielek jest ich gadulstwo. Także w utworze Rojasa elokwencja Celestyny, wygłaszającej apologię wina, wskazuje na stan jej upojenia. Zdaniem Celestyny wino przynosi pociechę w starości i samotności, dlatego też do młodzieńców przychodzących do jej domu schadzek kieruje ona następujące słowa:

Siadajcie wedle porządku, każdy koło swojej: a ja żem sama, stawię obok ten dzban i ten kubek, tyleż mego życia, co sobie pogadam z nimi<sup>1047</sup>.

W rozbudowanym monologu Celestyna wylicza pieczołowicie rozliczne zalety wina, podkreślając, że to właśnie ono:

<sup>1044</sup> M. Łukaszewicz-Chantry, dz. cyt., s. 163–164.

<sup>1045</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 126.

<sup>1046</sup> K. Rzepkowski, dz. cyt., s. 300.

<sup>1047</sup> F. Rojas, dz. cyt., s. 125.

[...] wypędza smutek z serca lepiej niż złoto i koral, dodaje odwagi młodemu i przysparza sił starcowi, rumieńców blademu, serca tchórzowi, gorliwości leniwemu, wzmacnia mózg, wypędza chłód z żołądka, zabija cuchnący oddech, ospałym dodaje podniety, dostarcza zbawczego potu zmęczonym żniwiarzom, leczy reumatyzm i ból zębów, a na morzu ratuje od niemocy, czego woda nie zdoła w żadnym razie<sup>1048</sup>.

Stara rajfurka wychwalającą lecznicze działanie wina sama obficie korzysta z jego uzdrawiającej mocy, dlatego też za dobrą i zacną porcję tego trunku uznaje nie trzy miarki, lecz miarek trzynaście. Pijaństwo Celestyny, która bez wątpienia zasługuje na przydomek *multibiba atque merobiba*, wskazuje na jej antyczną proveniencję.

Jednak postać Celestyny nosząca cechy antycznych stręczycielek konstituuje już nową tradycję i zostaje włączona w porządek nowej kultury. Jest ona zatem silnie powiązana z realiami Hiszpanii końca XV wieku, o czym świadczy chociażby opowieść bohaterki wspominającej swą mistrzynię i przyjaciółkę – „Panią Klaudynę” – znawczynię wina, którą „lubili i zapraszali wszyscy i która nigdy nie wracała bez paru kwaterek [tego cennego trunku – przyp. J.H.-M.], wypiwszy wcześniej drugie tyle i nałykawszy się łakoci”<sup>1049</sup>. To ona właśnie wprowadzała młodszą od siebie adeptkę w tajniki zawodu i rozkoszy picia wina. Celestyna z dumą i sentymentem wspomina wspólne wędrówki po tawernach, podkreślając:

[...] dawano jej na kredyt kilka garncy na raz z takim zaufaniem, jakby w zamian zostawiła srebrny puchar. Jej słowo miało wartość złota we wszystkich bodegach, które odwiedzała; gdyśmy idąc ulicą poczuły pragnienie, wchodziłyśmy do pierwszej lepszej tawerny. Kazała zaraz stawiać kwartę wina na umoczenie ust i klnę się, że nigdy nie żądano od niej zastawu, czepeca albo innej rzeczy, jeden karb więcej na lasce i dalej w drogę<sup>1050</sup>.

Relacja Celestyny z pijackich eskapad jest silnie osadzona w realiach i geoprzestrzeni hiszpańskiego miasta, którym – według badaczy – może być pełne klasztorów ukrytych w wąskich zaułkach Toledo, górująca ponad rzeką Sewilla, chlubiąca się swym uniwersytetem Salamanka, bądź

---

<sup>1048</sup> Tamże, s. 126.

<sup>1049</sup> Tamże, s. 63.

<sup>1050</sup> Tamże, s. 63–64.

też – noszące cechy wszystkich trzech wyżej wymienionych – stworzone przez pisarza miasto.

Mniej od Celestyny zindywidualizowane, a za to znacznie wierniejsze antycznym prototypom są natomiast bohaterki łacińskiej komedii humanistycznej, jak chociażby *lena* o znaczącym imieniu Canthara, która w V akcie utworu *Chrysis* autorstwa Eneasza Sylwiusza Piccolominiego w apostrofie do wina sama wyznaje swą miłość do tego trunku, używając w odniesieniu do siebie tych samych słów, jakimi w Plautyńskim *Curculio* Phaedromus charakteryzował Leaenę:

Wino, ach wino! Dlaczego milczysz, moje  
wino?

Nie lękam się prawdy powiedzieć: lubię się  
napić, napić wina czystego, a nie z wodą  
czy miodem, i nie piję ni piwa, ni cydru.  
[...] Co tu dużo gadać? Strasznie „winna”  
jestem...<sup>1051</sup>

Piccolomini, późniejszy papież Pius II, dowodząc swej humanistycznej erudycji, sięga po zabawny neologizm „winna” (*vinosissima*), powielając Plautyński koncept. Koncept ów w polskim tłumaczeniu uruchamia żartobliwą grę słów, dzięki której owa „winna”, przepełniona winem starucha jest też winną grzechu, jakim jest niestosowne zwłaszcza dla kobiety opilstwo.

Literatura renesansowa chętnie i dość wiernie – jak zauważa Jakub Niedźwiedź – powieliła antyczny mizoginistyczny sposób ukazywania starych pijaczek<sup>1052</sup>. Być może jednak poeci renesansowi dawali wyraz nie tyle mizoginii czerpanej z antycznych wzorców, ile w ślad za antyczną tradycją sięgającą V wieku p.n.e. tworzyli rodzaj „apotropaicznej satyry”, zamykającej w sobie to, co groźne i sprzeczne z obowiązującym porządkiem.

<sup>1051</sup> Fragment w tłumaczeniu Krzysztofa Rzepkowskiego, cyt. za: K. Rzepkowski, dz. cyt., s. 306.

<sup>1052</sup> <http://neolatina.bj.uj.edu.pl/neolatina/book/showcomment/id/39.html>. Zob. komentarze edytorskie J. Niedźwiedź i A. Gorzkowski do *Epithaphium Maronidis* i *De Philaenide* (83). Pierwszy z utworów to dokładna parafraza epigramu Antypatra z Sydonu (AP VII 353). Polską parafrazą tego utworu jest fraszka Kochanowskiego *Nagrobek opilej babie*. Drugi to parafraza epigramu Antypatra z Sydonu (II w. p.n.e.) bądź jego imiennika z Tessaloniki (I w. p.n.e.) – obydwaj poeci są autorami wielu epigramów z tzw. *Wienca Meleagra* w *Antologii palatyńskiej* (AP VI 291). Por. Kochanowski *Foricoenia* 66 i 70 – to kolejna z mizoginicznych fraszek o prostytutkach i pijaczkach (temat zaczerpnięty z *Antologii palatyńskiej*).



Jan Kochanowski w łacińskim utworze wzorowanym na epigramie Antypatra z Sydonu przywołuje obraz „niewłaściwy”, jakim jest pijana starucha, której po śmierci „nie żal [...] dzieci, męża i rzeczy przeróżnej”, boleje ona jedynie nad tym, że „nad zwłokami jej puchar jest próżny”<sup>1053</sup>. Bohaterka epigramu Kochanowskiego to Maronida, której imię pochodzi od imienia Maronis, noszonego przez „stare pijaczki” z hellenistycznych epigramów, wspomnianego już Antypatra z Sydonu żyjącego w drugiej połowie I wieku p.n.e. i jego poprzednika Leonidasa z Tarentu (III wiek p.n.e.). Imiona bohaterów można uznać za niezwykle stosowne dla „starych pijaczek”, gdyż Maron w języku greckim nie tylko znaczy „siwy”, ale i pozostaje synonimem „mocnego wina”, łącząc w sobie pojęcia starości i pijaństwa<sup>1054</sup>. Innym wcieleniem Maronidy, której nagrobek ozdabia czara, jest „opiła baba”, przyznająca w prowadzonej po śmierci rozmowie (będącej realizacją konwencji dialogu zmarłego z przechodniem), iż nie była trzeźwa jako żywa<sup>1055</sup>.

Tępiciełkę i postrach wina Maronidę<sup>1056</sup> Kochanowskiego wiele łączy też z inną, powieloną przez tego poetę według antycznych wzorców, postacią – Filenidą, „niszczycielką kielichów”, która:

[...] złożona  
Chorobą, do Jowisza rzecz osłabiona:  
„Jak wyzdrowieję, słońca sto wschodów przeminie,  
A ja bez wina, trzeźwa, pić będę jedynie  
Wodę z rzeki”. Lecz ledwo z niemocy powstała,  
W tenże dzień już Jowisza zdradnie oszukała  
Bo baba chytra, wzięwszy w dłoń sito plecione,  
Przez otworki ujrzała słońca niezliczone<sup>1057</sup>.

<sup>1053</sup> J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian muza. Elegie, foricenia, liryki*, przeł. L. Staff, oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1982, s. 171.

<sup>1054</sup> S. Borowicz, *Znak zapomnianej eschatologii*, w: S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 202.

<sup>1055</sup> J. Kochanowski, *Nagrobek opilej babie*, w: tegoż, *Fraszki* II, 70, s. 88. Jest to polska wersja łacińskiego Kochanowskiego, podobnie jak on wzorowana na epigramie Antypatra z Sydonu (AP VII 353).

<sup>1056</sup> J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian muza...*, s. 171. Zob. *Epithaphium Maronidis* (*Nagrobek Maronidzie*), przeł. G. Franczak, zbiory [www.bj.uj.edu.pl/neolatina/tstate/show/id/727/html](http://www.bj.uj.edu.pl/neolatina/tstate/show/id/727/html). „Tu leży leciwa Maronida, postrach wina, / a na wierchołku jej nagrobka stoi puchar. / Nieszczęsna – nie oplakuje ona pod ziemią dzieci czy biednego męża, / a tylko próżny puchar nad jej kośćmi”.

<sup>1057</sup> J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian muza...*, s. 176–177.

Pragnienie Filenis jest tak wielkie, że uruchamia ona swe pokłady sprytu po to, by nie łamiąc przysięgi, przechytrzyć nawet samych bogów. Także bohaterka polskojęzycznego epigramu *Nagrobek Róźnie* odczuwa wieczne pragnienie, „syta wieku, lecz nie wina”, ponad rzeczy duchowe (msze, dzwony czy modlitwy o swe zbawienie) przedkłada „dzban piwa zielony”<sup>1058</sup>.

Zielony dzban piwa symbolizować może siły regeneracji i odrodzenia oraz wstąpienie w wegetatywną sferę przyrody, przemianę *bios* w *zoe*, dokonującą się poprzez upojenie, będące formą wejrzenia w śmierć czy też wręcz przejścia ku niej. W takim wypadku inkulturacja postaci *anus ebria*, polegająca na zmianie rekwizytu, wina na piwo, nie wyklucza związku słowiańskich upojonych bab<sup>1059</sup> z kultem dionizyjskim i ze stanowiącymi wyraz antycznej eschatologii, wkładanymi do grobów przez pokolenia zbożnych Greków naczyniami w kształcie siedzącej i trzymającej dzban starej kobiety<sup>1060</sup>.

Postaci takie jak „opiła baba” czy Różyna byłyby znakiem rytuału przejścia (*rite du passage*). Teza to jednak nieco ryzykowna i należy raczej założyć, że polski poeta renesansowy powiela i adaptuje zaczerpniętą z komedii i epigramu greckiego kliszę pozbawioną już misteryjno-sepulklarnego kontekstu. Ten wizerunek jako społecznie „niewłaściwy” zmienia się w obraz *strictie* komiczny.

Można również dywagować, na ile z owego przejścia od eschatologicznego wymiaru upojenia do jego wymiaru naturalistyczno-komicznego zdawał sobie sprawę sam poeta, który w łacińskim utworze *Na biesiadę* prowadził dywagację na temat współczesnego mu pojmowania sympozjonu, pisząc:

Co dziś „zażyłość”, dawniej „zapiłość” snadź brzmiało.  
Takie znaczenie greckie „symposion” wszak miało.  
Sens pierwotny zmieniło tylko słowa sedno  
Chyba żeby kto myślał: żyć i pić to jedno<sup>1061</sup>.

Owo właściwe orfickiej eschatologii upojenia przekonanie, iż pijaństwo jest wtajemniczeniem „w życie” i oddaleniem śmierci oraz formą wejrzenia w *epekeina*, odnajdujemy w równie parodystycznej, co u Kochanowskiego, formie w *Pogwarkach pijackich* Rabelais’go, w których czytamy:

<sup>1058</sup> J. Kochanowski, *Nagrobek Róźnie*, w: tegoż, *Fraszki* III, 55, s. 148.

<sup>1059</sup> Zob. S. Borowicz, J. Hobot, R. Przybylska, dz. cyt., s. 267.

<sup>1060</sup> Tamże, s. 53.

<sup>1061</sup> J. Kochanowski, *Na biesiadę*, w: tegoż, *Z łacińska śpiewa Słowian muza...*, s. 152–153. Por. zbiory [bj.uj.edu.pl/neolatina/tslate/show/id/266.html](http://bj.uj.edu.pl/neolatina/tslate/show/id/266.html), *Foricoenia sive epigrammatum libellus*, 12, przeł. G. Franczak [dostęp: 26.08.2015].

Piję na przyszłe pragnienie. Piję ciągle. Wieczność w pijaństwie; pijaństwo w wieczności. Śpiewajmy, pijmy, piejmy, lejmy. Gdzie mój lejek? He? Ja piję jeno *per procuram*. Czy wilży się, aby suszyć, czy też suszy się, aby wilżyć? – Nie kapuję zgoła teorii; na praktyce wyznaję się jako tako. Alt! Maczam usta, piję, łykam: a wszystko ze strachu przed śmiercią. – Pij ciągle, nie umrzesz nigdy. – Jeśli nie piję, wysycham, a to śmierć. Dusza mi ucieknie do jakiej kałuży. Dusza nigdy nie mieszka w suchym<sup>1062</sup>.

Do tych, którzy myślą, że żyć i pić to jedno, przynależą bez wątpienia bohaterowie Rabelaisowskiego uniwersum, w którym już sam akt narodzin powiązany jest z piciem. Przychodzący na świat Gargantua nie krzyczy jak inne dzieci, ale donośnym głosem trzykrotnie woła: „Pić!, pić!, pić!” – „jakoby zachęcając wszystkich do picia”. Co więcej, jak „upewniała” jego piastunka, sama zapewne niestroniąca od kieliszka, Gargantua „tak był wzwyczajony do tego, że na sam dźwięk dzbanów i flaszek popadał w zachwycenie, jakoby smakował niebiańskich słodyczy”<sup>1063</sup>.

W świecie Gargantui i Pantagruela tak narodziny, jak i śmierć powiązane są z upojeniem, dlatego też w trakcie jednej z przygód bohaterowie odnajdują wielki sarkofag z brązu, na którym – jak opowiada mistrz Alkofrybas – „w pewnym miejscu był wyryty i wyobrażony kubek, dookoła zaś niego wypisane było etruskimi zgłoskami: Hic bibitur!”<sup>1064</sup>. Grób ten zawierający dziewięć flaszek oraz schowaną w jednej z nich, spisaną na korze wiązu historię rodu Gargantui ściśle wiąże Rabelaisowskie pojmowanie pijaństwa z ideą skrywanego wina, opatrzonego znakiem kielicha grobu, w którym z upodobaniem grzebali nadużywające wina staruchy tak hellenistyczni epigramatycy<sup>1065</sup>, jak i powielający oraz adaptujący kliszę *anus ebria* poeci renesansowi, tacy jak Jan Kochanowski.

Bohaterowie Rabelais’go w finale swojej wyprawy zstępują pod ziemię do wyroczni boskiej Flaszy. Napotykają tu Bakbuk<sup>1066</sup>, kapłankę misterii Pani Flaszy, która tłumaczy im niezwykle tajemnicze słowo przepowiedni brzmiące „PIJ”, a „jest to słowo panofemiczne [wróżebne], głośnie i zrozumiałe u wszystkich narodów [...] rozumiem pić dobre i chłodne wino. Zważcie przyjaciele, iż wino wlewa w człowieka jakąś moc i zrozumienie iście boskie”<sup>1067</sup>.

<sup>1062</sup> F. Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 20. Zob. S. Borowicz, *Maska Sylenis*, dz. cyt., s. 17–19.

<sup>1063</sup> Tamże, s. 23, 26.

<sup>1064</sup> F. Rabelais, dz. cyt., s. 6–8.

<sup>1065</sup> S. Borowicz, dz. cyt., s. 17.

<sup>1066</sup> Hebr. ‘flaszka’.

<sup>1067</sup> F. Rabelais, dz. cyt., s. 618.

W boskim natchnieniu Panurg układa więc następujące strofy:

Ateneus nam ogłasza,  
 Że trójnogiem była Flaszka  
 Pełna wilgoci soczystej  
 Wina prawdy wiekuistej:  
 Ani żadna wróżba inna  
 Tak szczerza nie jest i zwinna  
 Jako owo słowo z Flaszki  
 Boskiej wychodzące naszej<sup>1068</sup>.

Jednakowa pochwała pijaństwa, a zwłaszcza przywołanie w jej kontekście wywiedzionej z antyku kliszy *anus ebria*, upojonej kapłanki Dionizosa możliwa była tylko w świecie, w którym choć wszystko jest „*comme chez nous*”, to jednak pozostaje jedynie paralelne do rzeczywistości. Dlatego też to właśnie nie kultura oficjalna, lecz ludowa kultura śmiechu, utrwalona między innymi w dziełach Rabelais’go, przechowała figurę upojonej starki, jej rozmaite role i wcielenia, sprowadzając ją do ponadczasowego, „wspólnego, symbolicznego sensu – wesołej, cielesnej, poniżająco-uwzniosłającej, obelżywo-pochwalnej, unicestwiająco-kreacyjnej metamorfozy”<sup>1069</sup>. Figura ta, prowadząca „podskórne życie” w kulturze oficjalnej, odzywała i ujawniała się w literaturze ukazującej światu „błażeńskie zwierciadło”<sup>1070</sup>.

## Anty-Laura – podsumowanie

Powyższym wywodom na temat renesansowych losów postaci i motywu *anus ebria* patronowała Celestyna, tytułowa bohaterka hiszpańskiego dramatu Fernanda de Rojasa. Postać ta, zrodzona u zarania epoki literatur

<sup>1068</sup> F. Rabelais, dz. cyt., s. 620. Jak zauważa Sebastian Borowicz w ślad za Piotrem Świerczem (*Jedność wielości. Świat, człowiek, państwo w refleksji nurtu orficko-pitagorejskiego*, Katowice 2008, s. 91–92): „Trzeba zaś trójnog Dionizosa rozumieć jako krater”, który służył prawdzie zawartej w winie.

<sup>1069</sup> Zob. H. Markiewicz, *Pytania do semiotyków*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 195.

<sup>1070</sup> Określenie to nawiązuje do tytułu książki S. Grzeszczuka *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humoryście sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1970.

narodowych, kierującej się w swej estetyce zasadą imitowania antycznych wzorów, jest efektem przetwarzania greckich oraz rzymskich motywów i toposów, które w wyniku zastosowanych zabiegów zaczęły funkcjonować w nowych kontekstach i pełnić nową społeczno-kulturową funkcję.

Nie chodzi tu zatem li tylko o historycznoliteracką interpretację postaci Celestyny, lecz także o ukazanie fenomenu kulturowej żywotności postaci, która stała się nie tylko dla hiszpańskojęzycznego, ale i dla całego zachodniego kręgu kulturowego wzorcową kliszą przebiegłej, bezwzględnej, zachłannej, gadatliwej, pozbawionej hamulców moralnych, społecznie wykluczonej, choć wszystkim niezbędnej, starej rajfurki, niegardzącej winem i wspomagającej swe zabiegi czarną magią.

W niniejszym rozdziale uwzględnione zostały również odmienne od figury starej kuplerki renesansowe wcielenia *anus ebria et delirans*, jakimi są postaci-motywy starej, rozwiązłej zalotnicy oraz żeńskiego trickstera i błazna.

Renesansowa anty-Laura jest w przywołanych tu utworach nie tylko przedmiotem odrazy, ale i szyderstwa, mającego ukrócić jej erotyczne aspiracje, których absurdalność ukazuje też Diego Hurtado de Mendoza w utworze *Do staruszki, co ma się za piękną*:

Pani Aldonzo, masz lat po trzykroć trzydzieści,  
nie więcej niż trzy włosy i ząb już ostatni,  
[...]  
Śpiewasz jako bekas albo jako żaby,  
łapa twa jak krosta człowieka w agonii,  
do nocnej sowy podobnaś jest z twarzy.  
Cuchniesz jako ryba moczona w złej wodzie,  
twój kozi kręgosłup cały jest skrzywiony  
i łysa się zdajesz jako łysy kogut<sup>1071</sup>.

Brzydota anty-Laury ma wymiar nie tylko estetyczny, ale i moralny, co czyni ją współniczką, kochanką, a nawet mamką diabelskiego rodu, jak w twórczości Clémenta Marota, który w pochodzącym z 1535 roku *Herbie brzydkiej piersi* pisał:

O piersi, która jesteś skórą tylko samą,  
co ruszasz się bezwładnie, niczym nędzna

---

<sup>1071</sup> D. Hurtado de Mendoza, *Do staruszki, co ma się za piękną*, cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, rozdz. VI, przeł. A. Gogolin, Poznań 2007, s. 166.

flaga,  
 o wielka piersi, o piersi podłużna  
 [...]

piersi postarzała, piersi zamieniająca  
 mleko w bagniste wody,  
 piersi, której diabeł żąda w swoim rodzie  
 piekielnym, by karmiła córkę jego młodą.  
 O piersi, którą można przerzucić przez bark  
 i zmienić tym sposobem w rozszerzony szal,  
 na twój widok szczerze pragną rozliczni  
 móc ujmować ciebie poprzez rękawiczki,  
 by się nie zbrudzić [...]

o piersi, szpetne nozdrza tego,  
 co pod twymi pachami zwisa ciekawego...<sup>1072</sup>

Odrażająca cielesność starej baby jest w stanie przerazić samego diabła. Tak dzieje się w groteskowym świecie Rabelais'go, w którym nagromadzenie motywów związanych z „grubymi żartami, kreaturalnym ukazaniem ludzkiego ciała, bezwstydem w sferze płciowej” łączy się z treściami natury satyrycznej<sup>1073</sup>. Taki satyryczny wymiar ma pochodząca z *Gargantui i Pantagruela* historia o starej Papieżynie, która oszukała samego diabła. W opowieści tej powraca popularny w kulturze ludowej motyw przechytrzenia czarta najpierw przez chłopą, a następnie przez jego (sprytniejszą niż on) żonę, która w tym wypadku ratuje męża, przerażonego wizją pojedynku na pazury z samym diabłem. Przebiegła starucha przewrotnie użala się nad przybyłym do chaty szatanem i prezentuje mu wygląd swej waginy, dowodząc, iż jest to rana, będąca skutkiem mężowskiego „drapnięcia”<sup>1074</sup>.

Stara baba „odślaniająca się do podbródka, w tym kształcie, w jakim kiedyś perskie niewiasty ukazywały się swoim synom uciekającym z pola bitwy”, pokazuje swoje „Cotojest” diabłu, który widząc „ogromną *solutionem*

<sup>1072</sup> C. Marot, *Herb brzydkiej piersi*, cyt. za: U. Eco, dz. cyt., s. 166.

<sup>1073</sup> E. Auerbach, dz. cyt., s. 272–273.

<sup>1074</sup> F. Rabelais, dz. cyt., t. 2, s. 150–151: „[...] powiedział mi ów kat, tyran, iskacz diabelski, że ma na dziś wyzwanie drapać się z tobą o lepsze; owo aby wypróbować swoich paznokci, drapnął mnie jeno małym palcem, o tu, między nogami. Ha! Wierę, szaleję z bólu, już po mnie, nigdy się z tego nie wyleczę, patrz! A teraz jeszcze poszedł do kowala, aby mu do reszty wyostrzył i zaszpicował pazury. Zgubiony jesteś, mospanie diable, mój przyjacielu. Umykaj, radzę ci, bo on nie daje pardonu. Umykaj stąd, proszę!”.

*continuitatis* we wszystkich wymiarach”, przerażony ucieka z krzykiem: „Mahom, Demiurgon, Megera, Alekto, Persefona, nie złapie mnie. Umykam, jak stoję. W nogi! Zostawiam mu pole”<sup>1075</sup>.

U Rabelais’go – nieco inaczej niż u szydzącego ze starej kobiety słowami „Won, ty z cuchnącą dziurą, skąd twoja beczelność” Horacego i jego renesansowych naśladowców – ciało staruchy jest nie tylko przedmiotem wyszydzienia, ale i częścią natury, i w tej właśnie roli zarówno raduje się swymi czynnościami, jak i podlega rozkładowi<sup>1076</sup>.

Przepelniający narratora bajki rubaszny rehot ze starych bab z jednej strony upowszechnia stereotypy dotyczące odrażającej fizjologii staruch, z drugiej jest tym samym śmiechem, który dotyka człowieka w ogóle, utożsamia go ze światem natury oraz prowadzi do zatriumfowania w nim pierwiastków animalistyczno-kreaturalnych<sup>1077</sup>.

Stara, lubieżna błaznica – Barbara jest w renesansowej kulturze oficjalnej przedmiotem niewybrednej drwiny. Ta sama drwina dotyka też bohaterki literatury karnawałowej. Te ostatnie budzą jednak śmiech nie tylko unicestwiający, ale i (będący w feudalnym systemie swoistym wentylem bezpieczeństwa) wyzwalaający ze społecznych ograniczeń i ukazujący względność obowiązujących norm. Stare, ale jare baby z polskiego przekładu Locherowskiego intermedium, skłonne do nadawania swym instynktom mocy obowiązujące<sup>1078</sup>, wciąż pozostając figurami niewłaściwymi, stają się równocześnie pełnoprawnymi obywatelkami świata „wywróconego na opak”, do którego przepustką jest ich błazeński, transgresyjny i przewrotny charakter.

Wiek XVI wnosi w kulturową historię wyobrażeń *anus ebria et delirans* obraz unicestwianej śmiechem, erotycznie pobudzonej, „opitej” starki o odstręczającym wyglądzie oraz lubieżnej, rozbawionej, karnawałowej staruchy budzącej nie tylko obrzydzenie, ale i płynącą z chwilowego zawieszenia reguł prześmiewczą akceptację.

Niniejsze rozważania nie mają dowodzić jednolitego stosunku całej literatury XVI wieku do figury starej, pijanej, szalonej kobiety. Mają one ukazać tę postać jako kulturowy amalgamat, będący nie tyle odzwierciedleniem realiów historycznych i problemów społecznych epoki

---

<sup>1075</sup> Tamże.

<sup>1076</sup> E. Auerbach, *Świat w ustach Pantagruela*, w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 270–271.

<sup>1077</sup> Tamże, s. 271.

<sup>1078</sup> Tamże.



(poświadczonych w źródłach historycznych), ile posiadający wymiar fikcjonalny i retoryczny.

Przywołane zostają zatem dzieła autorów posługujących się stereotypem, kliszą szalonej, upojonej staruchy, promujących w ten sposób pożądane wzorce „męskości” i „kobiecości”, „starości” i „młodości”, usuwających na margines zachowania i cechy niepożądane.

Położenie nacisku na proces stereotypizacji omawianej postaci (przykładowo) powoduje, że w niniejszym rozdziale Jan Kochanowski występuje jako autor fraszki *Na Barbarę*, nie zaś Boccacciowskiego z ducha *Wzoru Pań Mężnych*.